This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

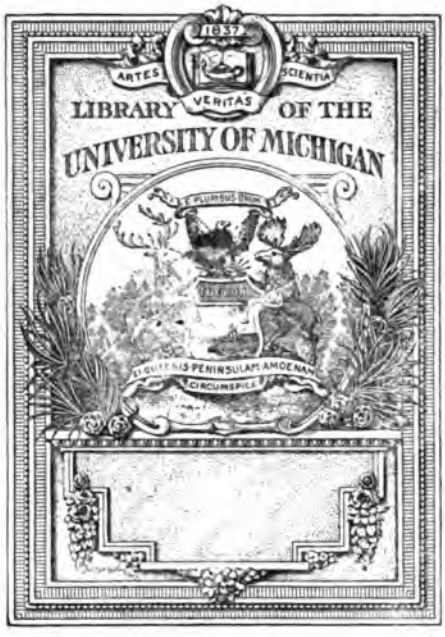
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 908,209

ONE DAY
CIRC.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XXV

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1907—1908

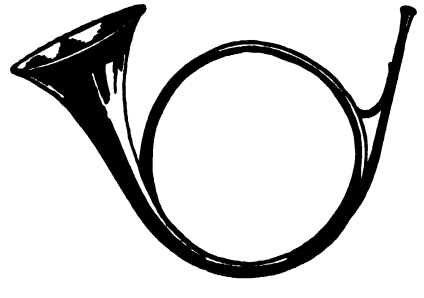
Music
ML
5
.M845
V.7
PT.1

Transfer to Music 6-21-65

INHALT

Seite

Gustav Robert-Tornow, Zur Beurteilung der Kunst Max Regers 3
Max Reger, Offener Brief 10
Peter Raabe, Felix Weingartner als schaffender Künstler 15
Felix Weingartner, Offener Brief 34
Gerhard Schjelderup, Edvard Grieg † 38
Carl Flesch, Was bedeutet uns die Erinnerung an Joseph Joachim? 43
Eduard Platzhoff-Lejeune, Aus Briefen Edvard Grieg's an einen Schweizer 67
Albert Schweitzer, Von Bachs Tod bis zur ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion. Eine Geschichte der Anfänge des Bachkults 76
Rudolf Bilke, Martin Plüddemann 89
Wilhelm Altmann, Aus dem Briefwechsel von Johannes Brahms mit Karl Reinthaler . 98
Die Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin . . 107
Karl Schmalz, Annus confusionis. Eine Trilogie 131
Paul Ehlers, Die soziale Lage der deutschen Chorsänger 195. 353
Rudolf M. Breithaupt, Alfred Reisenauer † 210
Herman Roth, Über musikalische Kunstkritik 214
Gustav Ernest, Die Proportionen der Beethovenschen Instrumentalsätze 223
Egon von Komorzynski, Ignaz Brüll 229
F. A. Geißler, August Bungert 259
August Bungert, „Warum? — Woher? — Wohin?" Ein Mysterium 274
Arno Kleffel, Max Bruch 277
Julius Röntgen, Edvard Grieg's musikalischer Nachlaß 288
A. Richard Scheumann, Major Einbeck, der Organisator der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin 323
Alfred Overmann, Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs? 335
Hans von Müller, Hoffmann contra Spontini. Eine Mitteilung und eine Aufgabe für Musikfreunde 338



Besprechungen (Bücher und Musikalien) 46. 109. 170. 231. 301. 366
Revue der Revueen 53. 117. 175. 236
Anmerkungen 64. 128. 192. 256. 320. 388

192681

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	306
Berlin	60. 124. 178. 239. 306. 371
Braunschweig	178. 371
Bremen	371
Breslau	239. 371
Brüssel	178
Budapest	179. 307
Darmstadt	240
Dortmund	307
Dresden	60. 179. 307. 372
Düsseldorf	240
Elberfeld	240
Essen	372
Frankfurt a. M.	61. 179. 240. 307
Graz	179
Halle a. S.	179. 372
Hamburg	179. 241. 307
Hannover	180. 372
Karlsruhe	180. 373
Köln	61. 124. 180. 241. 308. 373
Königsberg i. Pr.	241
Leipzig	181. 241. 373
London	181. 308
Magdeburg	373
Mailand	374
Mainz	181. 374
Mannheim	242. 374
Moskau	242
München	61. 124. 308. 375
New York	375
Nürnberg	375
Paris	242. 375
Prag	242. 376
Riga	181. 376
Rio Grande	376
St. Petersburg	182. 308
Schwerin	308
Stockholm	309
Straßburg	242
Stuttgart	182. 309
Warschau	243
Weimar	309
Wien	310
Wiesbaden	243
Zürich	182. 376

Kritik (Konzert)

	Seite
Berlin	126. 182. 243. 310. 376
Braunschweig	248
Bremen	186
Breslau	248
Brüssel	314
Budapest	381
Buenos Aires	63. 187
Chicago	249
Darmstadt	249
Dortmund	382
Dresden	187. 249. 314. 382
Düsseldorf	250
Elberfeld	250
Frankfurt a.M.	188. 250. 315. 383
Genf	315
Graz	188
Halle a. S.	250
Hamburg	251
Hannover	188
Kassel	383
Köln	188. 251. 316. 383
Königsberg i. Pr.	252
Leipzig	189. 252. 316. 384
London	190. 317
Mainz	190
Manchester	253
Mannheim	253
München	190. 318. 384
Paris	253
Prag	254
Riga	190
St. Petersburg	385
Schwerin	385
Sondershausen	63
Stettin	385
Stockholm	386
Straßburg	254
Stuttgart	190. 319
Tsingtau	127
Weimar	386
Wien	191. 255. 319. 387
Wiesbaden	191. 255
Zürich	191

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

Abaco, E. F., 245.
Abbesser 174.
Abendroth, Irene, 313. 385.
Abraham (Verleger) 41.
v. Abranyi, Rosa, 180.
Abt, Franz, 96. 105.
Adam, Adolphe, 235. 310.
Adam, Franz, 243.
Adenis, E., 374.
Adler, Clarence, 126.
Afferni, Ugo, 191.
Agricola, Joh. Fr., 76.
de Ahna, Leontine, 381.
Ahner-Quartett 385.
Alard, Delphin, 44.
d'Albert, Eugen, 60. 61. 178. 179. 180. 181. 182. 184. 189. 240. 308. 312. 372. 373. 376.
Alberti, Marie, 315.
Albrechtsberger, Joh. G., 192.
Albright, Claude, 126.
Alda, Francès, 244.
Allekotte, H., 383.
Allen (Sängerin) 239.
v. Altenstein, Minister, 328.
Althoff, Friedrich, 107.
Altmann, Wilhelm, 107.
Amalie, Prinzessin, 82.
Ambros, A. W., 33.
d'Andrade, Francesco, 378.
v. Andrassfy, Hedwig, 387.
Andreae, Volkmar, 191.
Angerer, Luise, 182.
Ansorge, Conrad, 246. 314. 319. 380.
Anthes, Georg, 307.
Apel, Theodor, 384.
v. Arányi, Adila, 255. 378.
Arensky, Anton, 187. 242.
Argiewicz, Arthur, 126.
Arlberg, Fritz, 301.
Arlberg, Hjalmar, 247. 317.
Arlow (Sängerin) 243.
Arminius 174.
Armster, Karl, 60.
Arnold, Maurice, 379.
Arnoldson, Sigrid, 240. 307. 372.
Artôt de Padilla, Lola, 60. 306.
Ascher, Dr., 29.
Ascher, Joseph, 174.
Äschylos 140.
Astorga, Emanuele, 190.
Auber, D. E., 373.
Auer, Leopold, 183. 312.
Aulin, Tor, 386.
Bach, Anna Karoline, 82.
Bach, Joh. Seb., 7. 8. 9. 45. 49. 50. 76ff (Von B.s Tod bis zur ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion). 109. 116. 126. 137. 145. 182. 183. 185. 187. 188. 244. 245. 246. 249. 250. 253. 305. 314. 316. 317. 319. 335ff (Ein unbekanntes Bildnis J. S. B.s?). 378. 379. 381. 383. 384. 385. 388 (Bilder).
Bach, K. Ph. E., 76. 77. 79. 81. 82. 84. 190. 381.
Bach, Regine Susanna, 85.
Bach, Wilh. Friedemann, 82. 254. 380.
Bachmann-Trio 250.
Backhaus, Wilhelm, 63. 190.
Bader, K. A., 87.
Baillot, P. M. François de Sales, 43.
Baklanoff, Georg, 242.
Band, Erich, 182.
v. Bandrowski, Alexander, 243.
Bannasch, Richard, 373.
Barblan, Otto, 316.
Barmas, Issay, 184.
Barnay, Lolo, 380. 381.
Barrisson, Cesare, 255.
Bartels, Fr., 248.
Barthsche Madrigalvereinigung 246.
Bartsch (Sängerin) 182. 309.
v. Bary, Alfred, 179.
Bassermann, Fritz, 250.
Battisti, Franz, 180. 373.
Batz, Reinhold, 61.
Bauberger, Alfred, 62. 125.
Bauer, Harold, 248.
Bauer, Louis, 373.
v. Baußnern, Waldemar, 373.
Beardsley 303.
Beck (Sänger) 307.
Becker, Albert, 305.
Becker, Fritz, 184. 379.
Becker, Georg, 374.
Becker, Gottfried, 307.
Becker, Hugo, 188. 250.
Becker, L., 383.
Beckmann, Gustav, 9.
Beeg, Georg, 372.
van Beethoven, Karl, 367.
van Beethoven, Ludwig, 19. 29. 38. 44. 45. 51. 63. 85. 91. 126. 127. 157. 159. 160. 162. 165. 183. 184. 185. 187. 188. 189. 191. 192 (Autograph). 223ff (Die Proportionen der B.schen Instrumentalsätze). 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 255. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 343. 366. 367. 368. 377. 378. 380. 381. 383. 384. 385.
Begas, Carl, 256.
Behm, Eduard, 184. 247. 311. 313. 381.
Behr, B., 256. 303.
Behrens, Max, 316.
Beier, Franz, 383.
Beines, Martha, 317.
Beling-Schäfer, Margarete, 374.
Bellermann, Heinrich, 326.
Bellincioni, Gemma, 243. 247. 374.
Bendemann 256.
Bender, Maria, 386.
Bender, Paul, 62. 125. 375.
Bender-Schäfer, Franziska, 179. 384.
Benoit, Peter, 306.
Benzon, Otto, 299.
Berber, Felix, 188. 250. 384.
Berg, C., 310.
Berger, Rudolf, 377.
Berger, Wilhelm, 245.
Bergmann (Sänger) 372.
Bergwein, Marie, 313.
de Bériot, Charles, 44.
Berlioz, Hector, 31. 44. 116. 127. 135. 178. 253. 254. 315. 375.
Bernardi, Bernardo, 182.
Berner, H., 373 („Hans Jürge". Uraufführung in Magdeburg).

Bernhoff, John, 114.
Berny, Elsa, 248.
Berthald, Barron, 181.
Bertram, Heinrich, 388.
Bertram, Marie, 388.
Bertram, Theodor, 95. 388. (Bild).
Besserer, Erika, 385.
Bielfeld-Hofmann, Jula, 375.
Bierbaum, Otto Julius, 310.
Billroth, Theodor, 106.
Birgfeld, Clara, 384.
Birnbaum, Alex. Z., 244. 316.
Birnbaum, Amalie, 381.
Birrenkoven, Willi, 180. 308.
Bischoff, Johannes, 180. 372.
Bittner, Julius, 240 („Die rote Gred". Uraufführung in Frankfurt).
Bizet, Georges, 61.
Björnson, Björnsterne, 39. 67. 68. 70. 71. 93. 299.
Björnson, Björn, 73.
Blanck-Peters, Marie, 248.
Blanke, Hermann, 324.
Blaß 303.
Blech, Leo, 124. 239. 311.
Blei, Franz, 338.
Blockx, Jan, 306.
Blume, Heinrich, 349.
Blumner, Martin, 377.
Böcklin, Arnold, 30.
Bodanzky, Artur, 242.
Bode, Rudolf, 380.
Bodenstedt, Friedrich, 113.
Boehe, Ernst, 190. 319.
Bohlmann, Theodor, 127.
Böhm, A, 315.
Böhm, Georg, 50.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 179. 372. 384.
Böhme, Fr. Magnus, 301.
Boieldieu, F A., 182.
Boito, Arrigo, 182. 375.
Bojer, Johan, 75.
Bokemeyer, Elisabeth, 245. 252.
Bolte, Adolf, 186.
Bolz, Oskar, 182.
Bonci, Alessandro, 375.
Bopp-Glaser, Auguste, 182.
Boer-Gruselli, Alice. 307.
Borchers, Gustav, 189.
Borchers, Hedwig, 189.
Borghi. Luigi, 245.
Born, Leonie, 378.
Bornemann, Wilhelm, 323.
Borodin, Alexander, 317.
v. Bortkiewicz, Sergei, 380.
Boruttau, Alfred, 242. 254. 376.
Borwick, Leonard, 253.
Bosch, Katharina, 317.
Bosetti, Hermine, 62. 125. 318. 375.
Bossi, Enrico, 187.
Bowen, York, 247.
Brachvogel, E., 340.
Brahms, Johannes, 7. 8. 16. 17. 45. 96. 98 ff (Aus dem Briefwechsel von J. B. mit Karl Reinthaler). 116. 126. 127. 140. 172. 182. 183. 184. 188. 189. 190. 191. 220. 243. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 255. 261. 265. 288. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 318. 319. 377. 379. 382. 383. 384. 385. 386.
Brandes, Georg, 71.
Brandt, Carl, 366.
Braun, Carl, 241. 374.
Braunfels, Walter, 190. 385.
Braungart, Richard, 9.
Brecher, Gustav, 179. 180. 308.
Breest, Ernst, 184.
Breitenfeld, Richard, 61.
Breitkopf & Härtel 85. 88. 107. 108. 116. 131. 233. 234.
Brendel, Franz, 170.
v. Brennerberg, Irene, 312. 379.
Brentano, Clemens, 338.
Brentano, Familie, 367.
Breuer, Hans, 125.
v. Breuning, Gerhard, 368.
Bréval, Lucienne, 376.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 387.
Brieger, Eugen, 378.
Brieger-Palm, Margarete, 378.
Briesemeister, Otto, 125. 317. 387.
Brode, Max, 252.
Brodersen, Friedrich, 62. 125. 375. 383.
Brodsky, Adolf, 172.
Bruch, Max, 45. 98. 184. 253. 277 ff (M. B.). 312. 320 (Bilder). 378. 382. 383.
Bruck, Boris, 180. 188. 372.
Brucker, Hedwig, 182.
Bruckner, Anton, 8. 16. 63. 135. 189. 244. 250. 251. 310. 319. 377.
Brüll, Ignaz, 192 (Bild). 210. 229 ff (I. B. 1846—1907). 243. 255.
Bruntsch, Margarethe, 60.
Büchner, Emil, 384.
Buck, Rudolf, 254.
Buff, Lotte, 279.
Bugge, Sophus, 38.
Buisson, Marie, 311. 378.
Bülau, W., 318.
Büller, Melanie, 253.
v. Bülow, Hans, 105. 151. 265. 303.
Bulß, Paul, 90. 95. 96.
Bumcke, Gustav, 311.
Bümler, G. H, 78.
Bungert, August, 259 ff (A. B.) 274. 320 (Bilder).
Burchardt, Marga, 180.
Burenne (Sängerin) 102. 103.
Burg-Zimmermann, Emmy, 125.
Bürger, Anton, 241.
Bürger, S., 381.
Burgstaller, Alois, 125. 240.
Burian, J., 383.
Burk-Berger, Marie, 62. 125. 308.
Burmester, Willy, 245. 249. 250. 252. 311. 319. 378. 380. 382. 386.
Burney, Charles, 79. 81.
Burrian, Karl, 60. 179. 245. 250. 371. 384.
Bürstinghaus, Ernst, 181.
Busch, Wilhelm, 113. 114.
Buschbeck, Hermann, 308.
Busolt (Sänger) 87.
Busoni, Ferruccio, 126. 168. 185. 377.
Busse, Carl, 94.
Buths, Julius, 250.
Buxtehude, Dietrich, 50. 219. 245.
Buysson, Jean, 62. 375.
Cabisius, Arno, 373.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 382. 385.
Cain, Henri, 374.
Calderon 377.
Cannabich, Chr., 341.
Capellen, Georg, 109. 231. 232.
Carl Rosa Opera Co. 253.
Carmen Sylva 260.
Caruso, Enrico, 179. 239. 241. 307. 375.
Casadesus, Henri, 245. 311. 378.
Casadesus, Maurice, 311.
Casella, Alfred, 311.
Castles, Amy, 253. 255. 315. 382.
Catellani 63.
Cavalieri, Lina, 375.
Celansky, Kapellmeister, 376.
Celli, Édouard, 311.
Cernikoff, Wladimir, 313.
Certani, Alessandro, 379.
Challier, Willibald, 107.
Charlottenburger Lehrergesangverein 247.
Chartres, Vivien, 184. 245. 319.
Chausson, Ernest, 254. 316.
v. Chavanne, Irene, 61.
Cherubini, Luigi, 252. 352.
Chevillard, Camille, 254.
Chialchia, Antonietta, 378.
Chopin, Frédéric, 42. 145. 173. 187. 189. 192 (Autograph).

248. 249. 250. 312. 317. 318. 319. 380. 385.
Christen, Ada, 20.
Chrysander, Friedrich, 383.
Chwatal, F. X., 174.
Cilea, Francesco, 375.
Clark, Fr. H., 317.
Clarus, Max, 178. 371.
Clemens, Louise, 246.
Clench, Nora, 311.
Clench-Quartett 311. 314. 315. 317.
Cocorescu, Madeleine, 240. 255.
Colonne, Eduard, 254.
Conradi, August, 235.
Conried, Heinrich, 375.
Copony, Hans, 374.
Cor de Las 90.
Corbach, Fritz, 63.
Corelli, Arcangelo, 245.
Cornelius, Peter 27. 60. 189. 372. 373.
Cortolezis, Fritz, 308.
Cossmann, Bernhard, 172.
Costa, Franz, 375.
Costa, Ottilie, 375.
Couperin, François, 79.
Courvoisier, Walter, 304. 319.
de la Cruz-Froehlich, Louis, 316.
Cui, César, 308.
Culp, Julia, 183. 185. 190. 244. 248. 251. 252. 314. 318. 377. 383.
Curci, Alberto, 378.
Curti, Franz, 304.
de Curzon, Henri, 338.
Czerny, Carl, 173.
Dahlgrün, E., 248.
Dale, B. J., 247.
Daniela, Anna, 307.
Darch, Edma, 60.
Darier, Maurice, 315.
Darwin, Charles, 111.
David, Ferdinand, 301.
Davidoff, Karl, 172.
Dawison, Max, 180.
Debussy, Claude, 179. 186. 241. 254. 255. 311.
Dechert, Hugo, 184.
Decken, Felix, 182.
Deckert, W., 381.
Degner, E. W., 188.
Dehmel, Richard, 374.
Dehmlow, Hertha, 247. 379. 382.
Deiters, Hermann, 98.
Delius, Frederik, 244.
Delius, Ilse, 384.
Dellinger, Rudolf, 179.
Delna, Marie, 242.
Denecke, Hans, 248.
Denera, Erna, 243.
Denys, Thomas, 250.
Derichs, Mathieu, 372.
Descamps, Baron, 314.
Dessau, Bernhard, 184. 245. 377.
Dessau-Quartett 184. 245.
Dessoff, Otto, 229.
Dessoir, Susanne, 126. 185. 186. 249. 250. 253. 311. 313.
Destinn, Emmy, 239. 306.
Deutsche Vereinigung für alte Musik 219.
Devilliers, Maurice, 311.
Devriès (Sänger) 242.
Devrient, Eduard, 86. 87.
Devrient, Frau, 87.
Dickenson, Mary, 246.
Diemer, Louis, 254. 315.
Diergardt, Elisabeth, 317.
Dies, Hermann, 184.
Diestel, Meta, 319.
Dietrich, Albert, 99. 100. 101.
Dietz, Johanna, 186. 189.
Direnberger, E., 248.
v. Dohnányi, Ernst, 115. 311. 382. 387.
Dohrn, Georg, 248.
Dolega-Kamienski (Komponist) 248. 249.
Doles, Joh. Fr., 80. 81.
Dolores, Antonia, 313.
Doenges, Paula, 385.
Donizetti, Gaetano, 128 (Bild). 309.
Doepler, Emil, 366.
Doepper-Fischer, Karoline, 190. 253.
Doré, Thea, 376.
Dornbusch, Max, 243.
Dorp, Elfriede, 240.
Dortmunder Philharmonisches Orchester 312.
Dörwald, Wilhelm, 372.
Dramsch, Gustav, 240.
Drangosch, Ernesto, 63.
Draeseke, Felix, 131. 132. 169. 315.
Drechsel, Gustav, 183. 380.
Drews, Martha, 245.
Drill-Orridge, Theo, 310.
Drosdoff, Wladimir, 127. 252.
Drousjakina, S., 242.
Dubois, Marie, 379.
Dufranne 376.
Dukas, Paul, 235. 244.
Dupont, Gabriel, 254.
Dürer, Albrecht, 84.
Durigo, Ilona, 313.
Durra, Hermann, 186.
Dvořák, Anton, 127. 245. 250. 251. 252. 255. 316. 319. 383. 387.
van Dyck, Ernest, 373.
Ebers, Georg, 181.
Eckermann, J. P., 26.
Edelmann, Heinrich, 318. 385.
Egidi, Arthur, 245. 305.
Eilenberg, Richard, 187.
Einbeck, J. D. C., 323 ff (Major Einbeck). 388 (Bild).
Einbeck, Paul, 324. 388.
Eisenberger, Severin, 184. 250.
Eisner, Bruno, 380.
Eitner, Robert, 79. 350. 351.
Ejler-Jensen, Othilia, 378.
Ekeblad, Marie, 306.
Elb, Margarete, 373.
Elisabeth v. Schwarzburg-Sondershausen, Prinzessin, 281.
Ellinger, G., 351.
Elman, Mischa, 377. 384. 387.
Enders, G., 314.
Enesco, Georges, 245.
Engelen (Regisseur) 306.
Engell, Birgit, 243.
Enna, August, 112.
Epstein, Julius, 229.
Erb, Karl, 182.
Erb, M. J., 243.
Erdmannsdörfer, Max, 368.
Erdödy, Gräfin, 368.
Erk, Ludwig, 328. 329. 330.
Erler, Klara, 247. 310. 317.
Erler-Schnaudt, Anna, 190. 251.
Ermold, Ludwig, 372.
Ernst, H. W., 44.
Ertel, Paul, 127.
Espenhahn, Fritz, 245.
Esterhazy Fürst, 192.
Ethofer, Rosa, 373.
Eunike, Friedrich, 341. 349.
Eunike, Johanna, 341.
Euripides 140,
Eußert, Margarete, 188. 252.
Evers, Eva, 63.
van Eweyk, Arthur, 247. 316. 317. 377.
Exner, Gustav, 184.
Eysler, Edmund, 179.
Fabry, Elisabeth, 306.
Faisst, Hugo, 190.
Falke, Gustav, 174.
v. Falken (Sängerin) 179.
v. Fangh, Frieda, 182.
v. Farnholz, Ria, 182.
Farrar, Geraldine, 124. 375.
Faßbender, Zdenka, 62. 125. 375.
Fay, Maude, 62. 126.
Fedoroff, Nicolai, 242.
Feinhals, Fritz, 62. 125. 249. 308.
Feinland, Ludwig, 247.
Felser, Frida, 61.
Fenz, Anna, 240.
Fest, M. G., 317.
Feustel, Friedrich, 366.
Fiedler, Max, 184. 251.
Filler, Berthold, 240.
Fischer, Albert, 63. 311.
Fischer, Franz, 124.

Fischer, M. G., 50. 305.
Fischer, S., 71.
Fischer, Walter, 379.
Fitzau, Franz, 250.
Fladnitzer, Luise, 181. 373.
v. Fladung, Irene, 375.
Fleischer-Edel, Katharina, 180. 382.
Fleisch, Carl, 184. 245. 252. 316.
Flith, Elsa, 318.
Flonzaley-Quartett 250. 252. 255. 315. 316. 385. 386.
v. Florentin-Weber, Paula, 241.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 63.
Foerster, Anton, 188. 313. 317.
Fönß, Johannes, 374.
Forkel, Joh. Nikolaus, 82. 83. 84.
Forsell (Sänger) 309.
Förstel, Gertrud, 387.
Förster, Hermine, 240.
Franck, César, 189. 254. 316. 381. 383. 386.
Frank, Franz, 179. 372.
Franke, Fr. W., 250. 251. 383.
Franz, Anita, 181. 373.
Franz, Gustav, 127.
Franz, Joh. Chr., 340.
Franz, Robert, 220. 381. 383.
Frauenquartett, Hamburger, 184.
Frederigk, Hans, 371.
Freudenberg, Wilhelm, 379.
Frey, Emil, 312.
Frey, Hjalmar, 314.
Freytag-Besser, Otto, 190. 319.
Friché, Claire, 376.
Fridrichowicz, Agnes, 186.
Fried, Oskar, 183. 310.
Fried, Richard, 243.
Friedberg, Karl, 190.
Friede, Richard, 252.
Friedenthal, Albert, 127.
Friedheim, Arthur, 317.
Friedrich der Große 76.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, 323. 325. 328. 329. 331. 388.
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, 331. 352.
Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, 252.
Fröhlich, Alfred, 240.
Frommer, Paul, 241.
Fuchs, Albert, 382.
Fuchs, Alois, 234.
Fuchs, Anton, 62. 125.
Fuchs, Carl, 172. 173.
Fuchs, Eduard, 303.
Fürst, Helene, 245.
v. Gabain, Anna, 185. 252.
Gäbler, Klara, 240.
Gäbler-Ruhbeck 240.
Gade, N. W., 70. 305.
Gadski, Johanna, 375.
Gallay 174.
Galston, Gottfried, 311. 312.
Gandolfi, Ettore, 379.
Garden, Mary, 179. 375.
Garrison, Max, 178.
Gaertner, Anna, 381.
Gates, Cecilia, 311.
Gaul 303.
Gebauer, Paul, 50.
Gebrath, Eugen, 374.
Gehwald, Bernhard, 245.
Geibel, Emanuel, 279.
Geis, Josef, 62. 125. 375.
Geloso, Alberto, 253.
Gentner, Karl, 241.
Gerhardt, Elena, 314. 384.
Gernsheim, Friedrich, 246.
Gesterkamp, Jan, 184.
Gevaert, F. A., 314.
Gewandhaus-Quartett 252. 317.
Geyer, Marianne, 316.
Geyer, Stefi, 382.
Geyer-Dierich, Meta, 316. 317. 377.
Giacosa, Giacomo, 124.
Giesebrecht, Ludwig, 94.
Giesen, Carl, 375.
Gießwein, Max, 313.
Gille, Carl, 310.
Gillmann, Max, 62. 125. 375.
Giordano, Umberto, 374 („Marcella". Uraufführung in Mailand). 376.
Glasenapp, C. Fr., 352. 366.
Glazounow, Alexander, 127. 249. 311.
Glinka, Michail, 242.
Gloersen-Huitfeldt, Maja, 189.
Gluck, Chr. W., 34. 38. 102. 178. 190. 244. 266. 311. 319. 340. 344. 345. 346. 347. 351. 352. 377.
Gluth, Victor, 305.
Gmeiner, Ella, 125. 186. 189. 386.
Gobineau, Graf, 371.
Godard, Benjamin, 242.
Godeck, Hans, 374.
Godowsky, Leopold, 247. 248. 255. 312. 387.
Gogl, Rupert, 372.
Göhler, Georg, 132. 137. 146. 148. 149. 151. 152. 153. 155. 162. 180. 189. 233. 373.
Goldmark, Karl, 45. 106. 181. 191. 235. 242. 249. 281. 381.
Goldschmidt, Ernst, 307.
Goldschmidt, Paul, 248.
Golinelli, Franz, 371.
Gollanin, Leo, 313. 378.
Göllrich, Josef, 373.
Göpel (Sänger) 382.
Goepfart, Karl, 310 („Der Müller von Sans-Souci". Uraufführung in Weimar).
Goritz, Otto, 374. 375.
Gorter, Albert, 243.
Goethe, Johann Wolfgang, 5. 14. 26. 79. 85. 86. 113. 114. 138. 139. 140. 149. 159. 167. 244. 249. 261. 262. 263. 278. 279. 301. 338. 367.
Göttl (Komponist) 189.
Goetz, Hermann, 63.
Götz, Karl, 126. 189.
Götzl, Anselm, 310.
Gounod, Charles, 189. 310. 319. 371.
Gozzi 126.
Grafe (Sängerin) 382.
Grahl, Maximilian, 248.
Grand-Carteret, John, 303.
Graun, Joh. G., 78.
Graun, K. H., 78. 80.
de Greef, Arthur, 386.
Gregor, Hans, 178. 181.
Gregorovius, F., 230.
Greil, Eduard, 326. 330. 333.
Grenville, L., 374.
Grieg, Edvard, 38 ff (E. G. †). 64 (Bilder). 67 ff (Aus Briefen E. G.'s an einen Schweizer). 128 (Bilder). 140. 145. 185. 187. 189. 190. 191. 210. 244. 245. 249. 252. 255. 288 (E. G.'s musikalischer Nachlaß). 311. 319. 377. 378. 383. 385. 386.
Grillparzer, Franz, 168. 368.
Grimm, Moritz, 178. 239.
Grimson-Quartett 314.
Grisar, A., 376.
Griswold, Putnam, 124.
Gröbke, Adolf, 372.
Grönvold, Aimar, 68.
Groß, Court, 245.
Großmann, Max, 126. 378.
Groth, Klaus, 379.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 184. 377.
Grünfeld, Alfred, 60 („Die Schönen von Fogaras". Uraufführung in Dresden). 61.
Grünfeld, Heinrich, 185. 189. 248. 311.
Grünfeld, V., 381.
Grüning, Wilhelm, 179.
Grüninger, Carl, 131.
Grunow, Paul, 373.
Grünwald, Josefine, 178. 239.
Gruselli, Fritz, 372.
Grüters, August, 383.
Grützmacher, Friedrich, 383.
Guicciardi, Gräfin, 368.
Guido v. Arezzo 112.
Guilmant, Alexandre, 305.
Gulbranson, Ellen, 125.
Gulbranson, Olaf, 303.

Gülzow, Adalbert, 245.
Gundlach, Georg, 378.
Günther, Albin, 374.
Günther-Braun, Walter, 239. 372.
Günzburg, Mark, 126. 250. 319.
Gura, Eugen, 90. 91. 95.
Gura, Hermann, 62. 248. 309.
Gurowitsch, Sara, 189. 312.
Gürzenich-Quartett 252. 316. 383.
Guszalewicz, Alice, 61. 124. 181. 373.
Guth, Eugen, 240.
Haakon VII., König, 73.
de Haan-Manifarges, Pauline, 377.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 250.
Hadenfeldt, Lilly, 184. 186.
Hagel, Richard, 373.
Hagemann, Carl, 242.
Hahn, Marie, 189.
v. Haken, Max, 315.
Halir, Karl, 184. 190. 247. 251.
Hall, Glenn, 255. 317.
Hall, Marie, 253.
Hallwachs, Carl, 114. 383.
Hallwachs, Frida, 383.
Halvorsen, Johan, 370.
Hamann, H., 189.
Hammerstein, Martha, 180. 373.
Hammerstein, Oskar, 375.
Händel, Georg Friedrich, 63. 78. 80. 82. 84. 102. 190. 245. 251. 316. 317. 351. 382. 383.
Hansen, Christian, 375.
Hansen, E., 189.
Hansen, Wilhelm, 70.
Hapke (Verleger) 8.
Harder-Cervini, Lucie, 313.
Hardt, Anna, 184.
Hartl, Bruno, 240.
Hartmann, Arthur, 184. 380.
Hartmann, Georg, 372.
Hartung, Anna, 317. 384.
Hartzer, Richard, 378.
Hasse, Joh. Ad., 78. 80. 351.
Hasse, Karl, 245.
Hasse, Max, 373.
Haßler, Alfred, 318.
Häßler, Joh. W., 314.
Haumann-Merk (Sängerin) 63.
Haupt, M., 63.
Hauptmann, Moritz, 333.
v. Hausegger, Siegmund, 382.
Hausmann, G., 336.
Hausmann, Robert, 184.
Häussel, Wilhelm, 384.
v. Haxthausen, Wilhelm, 178. 239.
Haydn, Joseph, 43. 79. 114. 212. 245. 250. 251. 252. 270. 314. 316. 318. 319. 379. 384.
Haym, Hans, 250.
Hebbel, Friedrich, 145.
Heckel, Emil, 366.
Heermann, Hugo, 188. 250.
Hegar, Friedrich, 96. 186. 254. 377.
Hegedüs, Ferencz, 318.
Hegel, G. W. Fr., 88.
Hegner, Anna, 188.
Hehemann, Max, 9.
Heimsoeth, Friedrich, 98.
Heine, Heinrich, 18. 44. 92. 230. 277.
Heinemann, Alexander, 378. 382.
Heinemann, Käthe, 246.
Heise, J. P., 70.
Hekking, Anton, 126. 378. 382.
Helbling-Lafont, Laura, 247.
van Helvoirt-Pel, Richard, 179.
Hempel, Frieda, 60. 62. 239. 308. 371.
Henkel, Lilli, 318.
Henneberg, Kapellmeister, 309.
Henning, G., 189.
Henning-Trio 189.
Henschel, Theodor, 105.
Hensel, Wilhelm, 256.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 61.
Henselt, Adolf, 192.
Hentschel-Schesmer, Grete, 381.
Henzing, Jan, 181.
Herbeck, Johann, 99.
Herder, Joh. G., 250.
Hermann, Hans, 314. 378.
Hermanns, Albert, 376.
Hermanns, Hans, 380.
Hermanns-Stibbe, Marie, 380.
Herold, Georg, 245.
Herold, Wilhelm, 371. 376.
Herrenburg-Tuczek, Leopoldine, 284.
Herrig, Hans, 27.
Herrmanns, Robert, 48.
Herzog, Emilie, 371.
Herzog, J. G., 305.
Heß, Ludwig, 244. 316. 383.
Heß, Willy, 172.
Hesse, Adolf, 50.
Heuberger, Richard, 317.
Heumann, Käte, 185. 253.
Heumann, Marie, 185. 253.
Hey, Julius, 95.
Heyde, E., 190.
v. d. Heydt, Frhr., 240.
Hieber, Theodor, 178.
Hielscher, Hans, 127.
Hieser, Helene, 182.
Hilf, Arno, 189.
Hilf-Quartett 189. 317.
Hiller, Ferdinand, 105. 192. 233. 260. 279. 301. 316.
Hiller, Joh. Adam, 78. 80. 251. 252. 315. 377. 382.
Hinkley, A., 180.
Hinze-Reinhold, Bruno, 184. 185. 381. 386. 387.
Hirschberg, Leopold, 370.
Hirt, Fritz, 312.
Hirzel-Langenhan, Anna, 318.
v. Hochberg, Bolko Graf, 383.
Hofbauer, Rudolf, 310.
Hoff, Toni, 248.
Hoffmann, Baptist, 124. 239.
Hoffmann, E. T. A., 212. 278. 338 ff (H. contra Spontini).
Hoffmann, J., 366.
Hoffmann, Karl, 245.
Hoffmeister & Kühnel 83.
Hofkapelle, Münchner, 191.
Hofmann, Alois, 307.
Hofmann, Heinrich, 116.
Holbein (Librettist) 338.
Holberg, Ludwig, 71.
Hölderlin, Friedrich, 104.
Hollstein, Frida, 253.
Holm, Emil, 182.
v. Holtei, Karl, 373.
Holtschneider, Karl, 382.
Homer 266.
Hopffer, Emil, 103.
Höpfl, Josef, 239.
Hoppen, Rudolf, 383.
Horsfall, Ch., 256.
Horszowski, Miecio, 186. 189. 245. 250. 318.
Hubay, Jenö, 244.
Huber, Hans, 188.
Huch, Ricarda, 338.
Hummel, Anni, 309.
Hummel, Georg, 384.
Hummel, Hildegard, 245.
Hummel, Joh. Nep., 192 (Bild).
Humperdinck, Engelbert, 116. 368. 374.
Hutt, Robert, 240.
Hüttner, Georg, 307. 312. 382.
Ibach, Rud., 247.
Ibsen, Henrik, 38. 42. 64. 67. 68. 71. 72. 74. 299.
Illica, Luigi, 124. 376.
d'Indy, Vincent, 249. 254.
Ingenhoven, Jan, 385.
Irmer, Kapellmeister, 190.
Irrgang, Bernhard, 182. 185.
Islaub, Jean, 182.
de l'Isle, Marie, 376.
Isola, Gebrüder, 242.
Itkis, Mitja, 378.
Jadassohn, S., 116.
Jahn, Otto, 234.
Järnefelt, Armas, 309. 386.
Jensen, Adolf, 145.
Jermolenko, Nathalie, 242.
Joachim, Amalie, 284.
Joachim, Joseph, 43 ff (Was bedeutet uns die Erinnerung an J. J.?). 100. 104. 105. 116. 126. 182. 183. 184. 187. 188. 190. 210. 243. 248. 249.

251. 252. 255. 281. 285. 315. 378. 382. 385.
Joachim, Paul, 256.
Jonas, Ella, 381.
Jörn, Carl, 245. 252.
Jossot 303.
Judels (Direktor) 306.
Judels (Sängerin) 306.
Jung, Rudolf, 312.
Juon, Paul, 312. 316.
Kahler, Margarete, 240.
Kaehler, Willibald, 309.
Kaim-Orchester, Münchner, 191.
Kaitan, Gustav, 179.
Kalbeck, Max, 243.
Kalidasa 25. 26.
Kalisch, Paul, 243.
Kalischer, Alfr. Chr., 367. 368.
Kalweit (Sänger) 377.
Kämpf, Karl, 186.
Kaempfert, Anna, 126. 188.
Kant, Immanuel, 92.
Kanzow, Wolfgang, 182. 309.
Kappel, Gertrud, 180. 372.
Karbach, Friedrich, 191. 319.
Karg-Elert, Siegfrid, 379.
Kaschowska, Felicia, 254.
Kaschperow, Leocadie, 185. 186. 189.
Kase, Alfred, 181.
v. Kaskel, Karl, 318.
Kauffmann, Emil, 319.
Kauffmann-Franzillo, Hedwig, 60.
Kaufmann, Hedwig, 386.
Kaun, Hugo, 63. 127. 311. 370. 378.
Keiper, Hermann, 188.
Keller, Gottfried, 19.
Keller (Kassel) 383.
Kellermann, Berthold, 186.
Kemény, R., 382.
Kemény-Quartett 381.
Kerntler, Jenö, 313.
Kestner, Hermann, 279.
Kettner, Anna, 240.
Kewitsch, Willi, 381.
Kiefer, Julius, 240.
Kiel, Friedrich, 378.
Kienzl, Wilhelm, 368. 369.
Kießlich, Alex, 185.
Kilian, Theodor, 385.
Kirchner, Hugo, 240.
Kirnberger, Joh. Ph., 82.
Kiß, Johanna, 244. 247.
Kittel, Bruno, 377.
Kittel, Hermine, 310. 387.
Kittel, Joh. Chr. 337.
Klarmüller, Fritz, 181.
Klasen, Willy, 378.
Klausner, Otto, 181.
Klauwell, Otto, 233.
Kleefeld, Wilhelm, 310.
Kleffel, Arno, 132. 146. 147. 148. 154.
Klein, Julius, 125. 308.
Kleinpaul, A., 383.
v. Kleist, Heinrich, 27.
Klenen, Emeline, 380.
Klengel, Julius, 189. 312. 315. 317.
Kleucker, Fr., 248.
Klimmerboom, Foco, 383.
Klinghammer, Erich, 376.
Klingler, Fridolin, 245. 378.
Klingler, Karl, 184. 245. 378.
Klingler-Quartett 245.
Klippel 178.
Klose, Friedrich, 190. 385.
Klum, Hermann, 380.
Knauer, Georg, 318.
Knaur, Hermann, 256.
Knorr, Iwan, 316.
Knote, Heinrich, 125. 308. 318.
Koboth, Irma, 62. 125.
Koch, Fr. E., 116. 384.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 233.
Könecke, Robert, 245.
Koenen, Tilly, 248. 318. 382. 385.
Koennecke, Richard, 126. 185.
Kopfermann, Albert, 234. 235. 314.
v. Königslöw, Otto, 233.
Kopprasch 174.
Kornar, Lotte, 180. 373.
Kortmann, Johanna, 178.
v. Koszalski, Raoul, 385.
Kothe, Robert, 190. 317. 383.
Krasselt-Quartett 386.
Kraus, Ernst, 125. 371.
v. Kraus, Felix, 318. 384. 385.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 384.
Krause, A., 283.
Krauß, Irmgard, 387.
Krehl, Stephan, 317.
Kreisler, Fritz, 184. 187. 250. 252. 318.
Kreisler, Lotte, 188. 189.
Kremser, Eduard, 96. 189.
Kreowski, Ernst, 303.
v. Kresz, Géza, 191. 381.
Kretschmer, Edmund, 305.
Kretzschmar, Hermann, 256.
Kreuder, Peter, 306.
Kreutzer, Conradin, 180.
Kreutzer, Leonid, 252 384.
Kreutzer, Rodolphe, 43.
Kriegel, Abraham, 76.
Kriehuber 128.
Kronen, Franz, 375.
Kronke, Emil, 380.
Krüger, G. L., 382.
Krupp, Alfred, 279.
Kruse, F., 383.
Kruse, G. R., 63.
Krzyzanowski, Rudolf, 310.
Kubelik, Jan, 190. 253. 318.
Kuczynski, Paul, 311.
Kühmstedt, Friedrich, 50.
Kühn, Gustav, 326.
Küntzel, Martha, 384.
Kunwald, Ernst, 126. 184. 186. 245.
Künzel, Richard, 319.
Kuper, Kapellmeister, 242.
Kur-Orchester, Wiesbadener, 191.
Kurpinski, K. K., 243.
Kursch, Richard, 127.
Kurz, Lissi, 314.
Kurz, Selma, 310.
Kurz, Vilém, 384.
Kussewitzky, Sergei, 245.
Kuttner, Max, 307.
Kutzschbach, Hermann, 242. 253. 374.
Kwast-Hodapp, Frida, 383.
Labia, Maria, 60. 178.
Lachner, Franz, 105.
Lachner, Vincenz, 279.
Lafont, Hermann, 186.
Laidlaw, Anna, 314.
Lalo, Edouard, 183. 312. 378. 384.
La Mara (Marie Lipsius) 388 (Bild).
Lambrino, Télémaque, 250. 384.
Lammen, Mientje, 246.
Lamond, Frédéric, 191. 245. 248. 249. 250. 251. 318. 319. 382.
Landowska, Wanda, 385.
Lang (Pianist) 382.
Langbein, Gertraut, 312.
Lange, Elisabeth, 313.
de Lange, Samuel, 190.
Langefeld, Wilhelm, 182.
Langer, R., 179.
de Lara, Isidore, 241 („Messalina." Erstaufführung in Leipzig).
Larsen, Thyra, 308.
di Lasso, Orlando, 170. 384.
Laszky (Komponist) 248.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 243.
Lazarus, Gustav, 378.
Leander-Flodin, Adée, 187.
Lederer-Prina, Felix, 126. 184. 382.
Leeser, Martin, 312.
Leffler, Robert, 240.
Lefler, Prof., 310.
Leginska, Ethel, 312.
Lehár, Franz, 240.
Lehmann-Kalisch, Lilli, 265. 318. 319. 378.
Lehrergesangverein, Bremer, 253.
Lehrer- u. Lehrerinnen-Gesangverein, Kölner, 384.
Leischner, Thea, 265.
Lekeu, Guillaume, 48. 254.
Lemon, Marguerita, 374.

v. Lengyel, Ernst, 381.
Léon, Viktor, 60.
Leroux, Xavier, 242. 375.
Leßmann, Eva, 378. 380.
Levi, Hermann, 61.
Lewin, Gustav, 174.
Lewinger-Quartett 250.
Leydhecker, Agnes, 189. 248.
Lhotsky, B., 245.
Lie, J., 187.
Lieban, Adalbert, 178.
Lieban, Julius, 124.
Liebling, Georg, 190.
Liepmannssohn, Leo, 192.
van Lier, Jacques, 184.
Lietzmann, Kurt, 126.
v. Liliencron, Detlev Frhr., 304.
Lindemann, Fritz, 183.
Lindenberg, Emma, 383.
Lindhe (Cellist) 386.
Lingg, Hermann, 279.
Linke, Hedwig, 189.
Lion, Clara, 316.
Liszewsky, Tilmann, 61.
Liszt, Franz, 8. 25. 31. 44. 63. 104. 105. 116. 127. 134. 135. 149. 157. 183. 185. 187. 188. 191. 220. 235. 243. 245. 246. 248. 249. 252. 254. 260. 261. 303. 305. 309. 311. 312. 314. 315. 316. 317. 319. 377. 380. 383. 384. 385. 386.
Litvinne, Felia, 188.
Locatelli, Pietro, 43. 379. 380.
Loeffler, Ch. M., 250.
Loevensohn, Marix, 246.
Loewe, Carl, 91. 96. 186. 245. 264. 318. 370. 384. 387.
Lohse, Otto, 61. 124. 180. 241. 308. 373.
Lolli, Antonio, 43.
Loening, Rose, 312.
Lordmann, Peter, 310.
Lorentz, Alfred, 180. 373.
Lorenz, C. Ad., 386.
Loritz, Joseph, 318. 386.
Lortzing, Albert. 63. 240. 281. 306. 310.
Lose (Verleger) 68. 69.
Lothar, Rudolf, 178.
Löwenfeld, Hans, 182. 309.
Ludwig II., König von Bayern, 303.
Ludwig, Otto, 17.
de Lucia (Sänger) 374.
Lumnitzer, Magda, 186.
Lüppertz, Willy, 241.
Luria, Juan 379.
Luther, Martin, 262. 371.
v. Lwoff, Geheimrat, 326.
Mac-Grew, Rose, 239.
Maclennan, Francis, 60. 124.
Mader, Raoul, 179.
Maffioli (Geiger) 187.
Mahler, Gustav, 191. 254. 319. 375. 383. 385. 387.
Maikl, Georg, 310.
Maikin, Joseph, 379.
Manén, Joan, 317.
Mann (Sänger) 382.
Mannstädt, Franz, 255.
Mantler, Ludwig, 306.
Marburg, Else. 384.
Marchand, Louis, 76.
Marchesi, Mathilde, 102.
Marck, Hedwig, 313.
Marcus, Hugo, 110.
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 77. 83.
Marschalk, Max, 309 („Aucassin und Nicolete". Uraufführung in Stuttgart).
Marsop, Paul, 124. 132. 146. 147. 154. 196.
Marteau, Henri, 116. 248. 250. 3 312. 315. 318. 382. 385.
Martick, Elfriede, 60.
Martucci, Giuseppe, 63. 316.
Marty, Georges, 309.
Marx, Mizzi, 181. 373.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 312. 315. 318.
Mascagni, Pietro, 374.
Massenet, Jules, 60. 179. 371. 375.
v. Massow, Geheimrat, 332. 333.
Materna, Hedwig, 181.
Mathias, Georges, 260.
Matthaes, Gertrud, 187.
Mattheson, Johann, 77.
Matthison-Hansen 305.
Mayer, Lina, 188.
Mayer-Mahr, Moritz, 184. 252. 380.
Mayerhofer, F., 383.
Mayerhofer, L., 315.
Mazellier, Jules, 254.
van Mechelen 306. 320.
Medtner, Nicolaus, 245. 313. 384.
Méhul, E. N., 308. 352.
Meinecke, Ludwig, 181.
Mencke, Annemarie, 379.
Mendelssohn, Arnold, 244.
v. Mendelssohn-Bartholdy, Ernst, 256.
Mendelssohn, Fanny, 87.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 13. 26. 45. 63. 85. 86. 87. 88. 184. 190. 191. 213. 248. 251. 256 (Bilder). 279. 281. 301. 310. 311. 316. 332. 333. 352. 380. 383. 385. 386.
Mendès, Catulle, 375.
Mengelberg, W., 188. 250.
v. Menzel, Adolph, 303.
Merkel, Willy, 178.
Merö, Jolanda, 387.
Messchaert, Johannes, 183. 245. 254. 310.
Mészaros, Emerich, 179. 307.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 315.
Meyer, Hedwig, 315.
Meyer, Joseph, 171.
de Meyer, Pierre, 181. 376.
Meyer-Quartett, Waldemar, 379.
Meyer, Willem, 250.
Meyerbeer, Giacomo, 170. 242. 308. 352.
Michelsen 74.
Miehling, Elsa, 246.
v. Mildenburg, Anna, 319.
Milder, Anna, 87.
Mirsky, Moses, 318. 382.
Mitnitzky, J., 186. 312.
Mohr, Emmy, 310.
Monastier, L., 68.
Mondel, August, 183. 247.
Monhaupt, F., 383.
Mönkemeyer, G., 248.
de Mont, Pol, 306.
Moor, Emanuel, 184. 245. 255. 316.
Moran, Dora, 246. 383.
Moran-Olden, Fanny, 383.
Moravec, K., 245.
Morena, Berta, 125. 308.
Mörike, Eduard, 179.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 250. 251. 372.
Morny, Lina, 240.
Moers, Andreas, 240.
Morvay, Susanne, 246.
Moscheles, Charlotte, 301.
Moscheles, Felix, 256.
Moscheles, Ignaz, 301.
Moser, Andreas, 249.
Möser, Karl, 341.
Mosewius, Joh. Th., 88.
Moest, Rudolf, 180. 316.
da Motta, José Vianna, 186.
de la Motte-Fouqué 343.
Mottl, Felix, 62. 124. 168. 191. 318. 384.
Moussorgsky, Modest, 308.
Mozart, Leopold, 274.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 38. 41. 43. 45. 61 (Die Münchener M.-Festspiele). 81. 127. 132. 137. 140. 142. 143. 144. 145. 160. 165. 167. 168. 180. 189. 192. 233. 234. 235. 241. 243. 245. 246. 248. 250. 251. 252. 253. 254. 307. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 343. 351. 352. 371. 372. 375. 378. 379. 380. 384. 385.
Mozart-Verein (Dresden) 314.
Mukle, May, 311.
Muffat, Gottlieb, 114.
Müller, Adolf, 184.

Müller, Julius, 243.
Müller, Mariane, 340.
Müller, Peter, 182.
Müller (Sängerin) 180.
Müller-Rastatt, Ella, 380.
Müllerhartung, Carl, 379.
Münchhoff, Mary, 247. 311.
Muncker, Theodor, 366.
Mysz-Gmeiner, Lula, 252. 310. 311. 383.
Napoleon I. 350.
Nast, Minnie, 61.
Naumann, Emil, 224. 226. 228.
Naval, Franz, 60. 306. 313.
Nebuschka, Franz, 61.
Nedbal, Oskar, 191. 255.
Neebscher Männerchor 383.
Neefe, Chr. Gottlob, 85.
Neidhardt, August, 330. 333. 334.
Neisch, Margarete, 382.
Neitzel, Otto, 250. 377.
Neitzel, Frl., 190.
Neschdanowa, Antonina, 242.
Neubauer, Johann, 240.
Neudörffer, Julius, 182.
Neugebauer-Ravoth, Käte, 184.
Neumann, Alexander, 247.
Neumann, Angelo, 242.
Neumann, F. W., 249.
Ney, Elly, 251.
Nicodé, Jean Louis, 116. 183. 189. 235. 312. 315.
Nicolai, Otto, 63. 180. 281. 316.
Niemann, Walter, 47. 48. 112.
Niemcewicz 243.
Nietzsche, Friedrich, 91. 92. 174.
Nikisch, Arthur, 180. 182. 189. 244. 251. 252. 311. 377. 384.
Norden, Juanita, 381.
Nordica, Lillian, 375.
Nordraak, Richard, 68. 70.
Noren, Heinrich G., 382.
Nováček, A., 385.
Novak, Vitezlav, 384.
Noverre 233.
Nowack, Otto, 371. 372.
Nyblom (Sänger) 309.
Oberdörffer, Martin, 383.
Oberländer, Adolf, 303.
Obrist, Aloys, 182. 319.
Ochs, Siegfried, 243. 315. 377.
Ochs, Traugott, 63. 311.
Offenbach, Jacques, 181. 239. 310. 375.
Ohlhoff, Elisabeth, 314.
Ohlson, Marta, 386.
Ohnesorg, Carl, 376.
Opfer, Fanny, 381.
Opitz, Paul, 324.
Oppel, Reinhard, 109.
Oratorienverein, Mengeweinscher, 311.
Orobio de Castro, Artur, 189.
Orobio de Castro, Max, 189.
Orthec, Maria E., 253.
Osborne-Hannah, Jane, 181.
v. d. Osten, Eva, 61. 240. 382.
Oster, Mark, 372.
Ostrowsky, Alexander N., 242.
v. Othegraven, August, 96.
Ottenheimer, Paul, 242.
Overmann, Alfred, 388.
Pachelbel, Johann, 50. 172.
v. Pachmann, Wladimir, 317.
Paderewski, Ignaz, 316.
Paganini, Nicolo, 43. 44. 45.
Pahnke, Woldemar, 315.
Paladilhe, Emile, 310.
Palitzin, Iwan, 242.
Panzner, Carl, 186. 245. 254. 376.
Parary (Sängerin) 178.
Parent-Quartett 254.
Parlow, Kathleen, 183.
v. Paszthory, Palma, 378.
Pategg, Max, 363.
Pathy, Helene, 387.
Patti, Adelina, 253.
Pauer, Max, 191. 247. 250. 318. 319. 382. 384.
Paul, Bruno, 303.
Paul, Jean, 30. 171.
Pembaur, Joseph, 253. 384.
Pembaur, Karl, 188.
Pembaur, Frau, 253.
Pennarini, Alois, 180. 371. 382.
Perak (Sängerin) 315.
Perrea, E., 374.
Pergolesi, G. B., 170.
Perleberg, Arthur, 186.
Perosio, E., 374.
Perron, Carl, 95.
Perscheid, N., 64.
Pestalozzi, Heinrich, 185.
Peters, C. F., 68. 69. 70. 74. 338.
Peters, E., 315.
Peterson-Berger, Wilhelm, 48. 309.
Petri, Henri, 116. 249. 314.
Petri-Quartett 250. 315.
Petrowa, Wera, 242.
Petschnikoff, Alexander, 250. 251. 380.
Petzl, Marie, 179.
Pfannstiehl, Bernhard, 317.
Pfeiffer, Elly, 240.
Pfitzner, Hans, 190. 191. 250. 255. 314. 316. 318. 338. 368.
Philharmoniker, Berliner, 191.
Philipp, Robert, 124.
Philippi, Maria, 250. 316. 317. 382. 383.
Piatti, Alfredo, 189.
Pickert, Adelheid, 178.
Piehler (Sänger) 382.
Piekol (Sänger) 242.
Pierné, Gabriel, 249. 317. 376.
Pilo, Mario, 110. 111. 112.
Pinks, Emil, 317. 377. 384.
Pisendel, Joh. G., 78.
Pitteroff, Mathäus, 309.
Plaichinger, Thila, 125.
Planer, Minna, 241.
v. Platen, August Graf, 171.
Plötz, Hermann, 386.
Plücker, Hermann, 182.
Plüddemann, Martin, 89ff (M. Pl.). 128 (Bilder).
Plümer, F., 63.
Pocci, Franz Graf, 171.
Poe, E. A., 171.
Poglietti, A., 184.
Pohl, Richard, 265.
Pohlig, Carl, 182. 309.
Poike, Max, 378.
Pollak, Egon, 371.
Ponchielli, Amilcare, 241.
Poppe, Reimar, 182.
Porges, Fr. Wilh., 245.
v. Possart, Ernst, 317.
Pott, Therese, 383.
Preß, Josef, 310.
Preß, Michael, 310.
Preß-Maurina, Vera, 310. 384.
Presuhn, Alexander, 319.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 62. 125. 308. 371. 375.
Prevosti, Franceschina, 373.
Pricken, Liane, 376.
Prill, Emil, 116.
Prill, Paul, 183.
Prochazka, K., 245.
Pröll, Rudolf, 178.
Prume, F. H., 44.
Prusse, Theodor, 186.
Prüwer, Julius, 240. 372.
Puccini, Giacomo, 124. 179. 181. 240. 242. 310. 371. 372. 374.
Pugno, Raoul, 115. 385.
Puschkin, Alexander, 171.
Pythagoras 231.
Quanz, J. J., 78.
Querfurth, Hans, 178.
Raabe, Peter, 309.
Rabl, Walter, 52.
Rabl-von Kriesten, Hermine, 239.
Raboth, Wilhelm, 180.
Rachmaninow, Sergei, 385.
Racine, J. B., 171.
Radecke, Robert, 305.
v. Radkiewicz, Claudia, 240.
Raff, Joachim, 105. 235. 250.
Rajchmann, Alexander, 243.
Rameau, J. Ph., 77.
Rapp, Fritz, 181. 373.
Rasmussen, Magnhild, 189.
vom Rath, Felix, 244.
Ravel, Maurice, 186.
Raven, Ernst, 240.
Raven, Theo, 372.
Raylaendt (Komponist) 306.
Rebhun, Elise, 188.
Rebikoff, Wladimir, 48.

Reclam, Ph., 68.
v. Redern, Graf, 332. 333. 334.
Reger, Max, 3ff (Zur Beurteilung der Kunst M. R.'s). 10ff (Offener Brief). 46ff. 50. 51. 64 (Bild). 96. 131. 145. 184. 189. 190. 220. 250. 251. 252. 305. 315. 316. 382. 384. 387.
Rehberg, Adolf, 315.
Rehberg, Willy, 188. 315. 317.
Rehkopf, Paul, 243.
Reichardt, Joh. Fr., 80. 340.
Reichel, Karl, 380.
Reichenberger, Hugo, 315.
Reichert, Johannes, 250.
Reichner-Festen, Anna, 378.
Reichwein, Leopold, 242. 371 („Die Liebenden von Kandahar." Uraufführung in Breslau). 372.
Reimers, Paul, 246. 377.
Reinecke, Carl, 98. 105. 252. 311. 368.
Reinhold, Arthur, 189. 248. 317.
Reiniger, Otty, 319.
Reinken, Jan, 76.
Reinthaler, Charlotte, 99. 106.
Reinthaler, Henriette, 99.
Reinthaler, Karl, 98ff (Aus dem Briefwechsel von Johannes Brahms mit K. R.).
Reisenauer, Alfred, 128. 184. 189. 190. 210ff (A. R. †). 249. 317.
Reiß, Albert, 125. 375.
Reißiger, C. G., 114.
Rémond, Fritz, 181. 308. 373.
Renaud 375.
Retau, Dr., 140.
Reuß-Belce, Luise, 180. 373.
v. Reuter, Florizel, 316.
Reuter, Fritz, 171.
Reyer, Ernest, 178.
Reymond, Eugène, 315.
v. Reznicek, E. N., 243.
Rheinberger, Joseph, 304. 305.
Rhode-Schaeffer, Margarete, 378.
Richards, Max, 372.
Richardson (Cellist) 253.
Richepin, Jean, 375.
Richter, B. Fr., 109.
Richter, E. Fr., 91.
Richter, Hans, 172. 283. 381.
Rider, Cornelia, 317.
Riedel, Robert, 172.
Riedel-Verein 189.
Rieger 178.
Riemann, Hugo, 109. 218. 317.
Riemann, Ludwig, 185.
Rietsch, Heinrich, 20.
Rietz, Eduard, 87.
Righini, Vincenzo, 340.
Riller, Otto, 188.
Rimsky-Korssakow, Nikolai 235.
Rinck, Ch. H., 50.
del Rio, Giannatasio, 367.
Ripper, Alice, 246. 247. 317.
Risler, Edouard, 183. 184. 185. 249. 250. 252. 255. 315.
Ritchie, Albany, 378.
Ritter, Alexander, 151.
Ritter, Anna, 52.
Rittershaus, Emil, 265.
Robert-Tornow, Gustav, 46ff. 49.
Rochlitz, Joh. Friedr., 80. 81. 84. 85.
Roeder, Carlotta, 240.
Rohde, Alice, 184.
Röhr, Hugo, 308.
Rolfsen, Nordahl, 75.
Roller, Alfred, 310.
Romaine, Nanon, 380.
Rombell, Gerda, 246.
Romberg, Andreas, 341.
Romberg, Bernhard, 341. 342. 343.
Ronald, Landon, 378.
Roosevelt, Maud, 240.
van Rooy, Anton, 95. 375.
Rosé, Arnold, 387.
Roesger, C., 385.
Rösner, Franz, 181.
v. Roessel, Anatol, 317.
Rossini, Gioachino, 145. 181. 375.
Rößler, Gertrud, 248.
Roth, Bertrand, 188. 382.
Rothauser, Therese, 124.
Rothbarth, Fr., 132.
Rother, Gotthold, 182.
Rottenberg, Ludwig, 61. 241. 250. 315.
Rousseau, J. J., 38.
Roussel, Albert, 254.
Rubens, Paul, 181.
Rubens, P. P., 84.
Rubinstein, Anton, 61. 248.
Rückbeil, Hugo, 319.
Rückbeil-Hiller, Emma, 250. 319.
Rückert, Friedrich, 126. 188. 230.
Rüdiger, Hans, 61.
Rudolf, Erzherzog, 367.
Rudorff, E. 98. 235.
Ruffo, Titta, 374.
Rufinatscha, Johann, 229.
Rummel, Angelika, 185.
Rumpel, Franz, 60. 307.
Runnquist (Geiger) 386.
Rupp, E., 255.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 180.
Russel, Elyda, 381.
de Ruyter-Korver (Geiger) 63.
Ruzek, Maria, 178.
Rywkind, Josef, 245. 378.
Saal, Hermann, 310.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 245. 250. 382.
Sacchini, A. M. G., 344.
Sachs, Hans, 211.
Sacks, Woldemar, 189.
Saint-Saëns, Camille, 127. 189. 245. 252. 253. 254. 312. 315. 275. 385.
Salieri, Antonio, 192.
Samuelson, Lucy Ingeborg, 184.
Sandberg, Axel, 301. 302.
Sanderson, Lillian, 265.
Sapellnikow, Wassily, 318.
de Sarasate, Pablo, 284. 312. 315. 318.
Sardou, Victorien, 375.
Sarsen, Ellen, 248.
Sattler, Carl, 319.
Sauer, Emil, 126. 246. 249. 250. 255. 315. 316. 383. 385.
Sauret, Emile, 245. 255.
de Sauset, M. Th., 250.
Sauzay, J., 234.
Schädrich, W., 63.
Schäfer, Anna, 127.
Schaeffer, Frida, 378.
Schäffer (Antwerpen) 306.
Schaljapin, Feodor, 182. 375.
Schalk, Franz, 124. 319.
Schapira, Wera, 255.
Scharrer, August, 184. 245. 378.
Scharrer, Irene, 252.
Scharwenka, Ph., 116.
Scharwenka, Xaver, 184.
Schätzel, Pauline, 87.
Schauer, Alfred, 239.
Schaul, Helene, 245.
Scheidemantel, Karl, 61. 189. 264.
Scheider, May, 247.
vom Scheidt, Julius, 308.
Scheidt, Samuel, 50.
Schelble, Joh. Nep., 88.
Schellenberg, E. L., 174.
Schelling, Ernest, 186.
Scheumann, A. R., 388.
Schick, E. J. Chr., 340.
Schick, Margarete Luise, 340.
Schick-Nauth, Paula, 185.
Schiffer, A., 381.
Schildörfer, Vilma, 376.
Schiller, Friedrich, 34. 159. 283. 284. 371. 386.
Schilling, A., 63.
Schilling, Walter, 382.
Schillings, Max, 244. 250. 273. 311. 317. 318.
Schindler, Anton, 368.
Schirmer, Robert, 307.
Schirmer, Wilhelm, 301.
Schjelderup, Gerhard, 64.
Schläger, Lucie, 373.
Schlosser, Anton, 253.
Schmalstich, Clemens, 247. 312. 314.
Schmid-Lindner, August, 244.

Schmidhammer, Arpad, 303.
Schmidt, Dr., 107.
Schmidt, E., 255.
Schmidt, Felix, 311.
Schmidt, Franz, 387.
v. Schmidt, Hetta, 313.
Schmiedel, Julian, 240.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 318.
Schnabel, Artur, 245. 248. 252. 318. 378. 381.
Schnabel-Behr, Therese, 248. 318. 381.
Schneevoigt, Georg, 191. 253. 319.
Schneider, Louis, 340.
Schneider, Max, 109.
Schnirlin, Ossip, 51. 184. 248.
Schnitzer, Germaine, 247. 383.
Schöler (Pianist) 63.
Schöll, Hedwig, 387.
Scholz, Bernhard, 98. 243.
Scholz, Luise, 98.
Schön, Friedrich, 366.
Schönberg, Arnold, 387.
Schönberger, Johanna, 182.
Schöningh, Anna, 250.
Schopenhauer, Arthur, 29. 92.
Schöpffer, Maria, 248.
Schott's Söhne 108.
Schrattenholz, Leo, 245. 381.
Schreck, Gustav, 313.
Schrey (Komponist) 306.
Schröder, Alwin, 188. 250.
Schröder, Emmy, 241.
Schroeder, Karl, 316.
Schroeder, K. M., 385.
Schröter, Luise, 243.
Schrötter, Marie, 181.
Schubert, Franz, 127. 135. 167. 170. 184. 185. 187. 189. 190. 192 (Autograph). 212. 245. 246. 247. 248. 250. 252. 253. 311. 313. 316. 317. 319. 368. 378. 379. 380. 383. 384. 385. 386.
Schubert, Oskar, 184. 247. 253. 313.
Schuberth & Co. 107. 113.
Schubring, Julius, 301.
v. Schuch, Ernst, 61. 187. 372. 382.
Schultz, Amalie, 381.
Schulz, Josephine, 349.
Schulze-Priska, Walter, 382. 384.
Schumann, Georg, 63. 116. 126. 184. 244. 253. 312. 319. 377.
Schumann, Robert, 6. 13. 41. 42. 45. 170. 187. 189. 192. 212. 235. 243. 246. 248. 249. 250. 252. 254. 255. 286. 312. 313. 314. 316. 317. 318. 369. 377. 380. 381. 383. 384. 385.
Schünemann, Else, 183. 310.
Schuster & Loeffler 368.
Schütt, Eduard, 311. 312.
Schütz, Hans, 189. 241. 243.
Schütz (Organist) 86.
Schwab, Prof., 319.
Schwabe, Emmy, 186. 239.
Schwabe, Friedrich, 186.
Schwartz, Josef, 317.
Schwartz, Prof., 318.
Schweitzer, Julius, 318.
Scriabine, Alexander, 48. 186.
Scriba, Christa, 253.
Sebald, Alexander, 378.
Seffner, Carl, 64.
Seidel, Hermann, 184.
Seidl, Arthur, 132. 146.
Seifert, Ernst, 378.
Seiffert, Gertrude, 246.
Seiffert, Max, 63. 109. 112. 172. 381.
Seiß, Isidor, 233.
Seitz, Richard, 319.
Sekles, Bernhard, 126. 188. 245. 253.
Sellin, Lisbeth, 240.
Sembach, Johannes, 61. 179.
Senger-Bettaque, Katharina, 182. 309.
Senius, Felix, 247. 250. 310. 311. 319. 377.
Serato, Arrigo, 191. 378.
Seret, Maria, 317. 381.
Sevčik-Quartett 245. 384.
Senff, Richard, 384.
Shakespeare, William, 31. 282.
Sibelius, Jean, 116. 127. 251. 314. 384.
Sieben, Wilhelm, 190. 318.
Siegel, Felix, 197.
Siegel, Louis, 126.
Siegfried (Librettist) 338.
Siems, Margarete, 242.
Siewert, Hans, 239. 240.
Siloti, Alexander, 385.
Simrock, N., 105. 106.
Sinding, Christian, 114. 245. 312.
Sinigaglia, Leone, 255.
Sistermans, Anton, 184. 380.
Sitt, Hans, 188. 189. 317.
Sivori, Camillo, 44.
Slezak, Leo, 125.
Smetana, Friedrich, 240. 243. 245. 252. 253. 306.
Société de concerts d'instruments anciens 219. 311. 378.
Soden (Librettist) 338.
Solodownikoff 242.
Soloquartett, Leipziger, 383.
Solty, Hans, 380.
Sommer, Curt, 307.
Sommer, Hans, 108.
Son, Henri, 316.
Soomer, Walther, 181. 315. 373.
Sorga, Mme., 246 382.
Spemann, Heinrich, 240.
Spencer, Herbert, 111.
Spetrino, Franz, 310.
Spiering, Theodore, 184.
Spies, Hans, 248.
Spina (Musikverlag) 99.
Spinelli, Niccola, 181.
Spohr, Ludwig, 43. 44. 252.
Spontini, Gasparo, 87. 338 ff (E. T. A. Hoffmann contra S.).
Sporck, Graf, 308.
Spörry, Robert, 185. 189. 317.
Springer, Gisela, 313. 384.
Serow, Alexander, 182.
Seobinoff, Leonid, 242.
Stadtegger, Julie, 373.
Staegemann, Helene, 185. 186. 189. 318.
Stagl, Gusti, 310.
Stahlberg, Georg, 244.
Stahlberger-Stockert, Berta, 248.
Stamitz, Johann, 317. 319.
Stapelfeldt, Martha, 184.
Stavenhagen, Bernhard, 191. 255. 377. 387.
Stebel, Paula, 316.
Stecchetti, L., 374.
Stefanini, Emeric, 245. 386.
Steffens, Grete, 186.
Steinbach, Emil, 181. 190. 374.
Steinbach, Fritz, 191. 251. 316. 383.
Steinmann, Helmut, 311.
Steinmann, Kurt, 311.
Steinmann, Wolfram, 311.
Steinmann-Trio 311.
Stennebrüggen, Henri, 255.
Stephan, Anna, 381.
Stephani, Alfred, 240.
Stern & Ollendorf 324.
Sternfeld, Richard, 379.
Stichling, Eugen, 373.
Stieler, Carl, 113.
Stifter, Adalbert, 17. 30.
Stock, Friedrich, 249.
Stölzel, G. H., 78.
Stone, Lucy, 311.
Stradal, August, 113.
Stransky, Josef, 179.
Straube, Karl, 8. 46. 49. 317.
Strauch, Margarete, 308.
Straus, Oskar, 371.
Strauß, Johann, 145.
Strauß, Richard, 13. 16. 32. 116. 132. 137. 138. 145. 148. 149. 150. 151. 152. 157. 161. 162. 165. 169. 183. 187. 190. 191. 235. 239. 240. 241. 243. 245. 248. 252. 253. 254. 305. 307. 308. 312. 318. 319. 372. 377. 378. 382. 384.
Streicher, Nanette, 367.
Streicher, Theodor, 50. 383.

Streichquartett, Böhmisches, 190. 245. 252. 370. 378. 383. 384. 385.
Streichquartett, Brüsseler, 249. 255. 311. 317. 318. 386.
Streichquartett, Münchener, 318. 385.
Streichquartett, Petersburger, 317.
Strickrodt, Kurt, 240.
Striegler, Kurt, 315.
Stronck-Kappel, Anna, 245. 250.
Strong, Susan, 190.
Stubenrauch, Carlotta, 253. 315.
Stubenrauch, Marie, 318.
v. Studt, Konrad, 107.
Stümer, J. D. H., 349.
Stürmer (Sänger) 87.
Stury, Max, 307.
Suart, Evelyn, 380.
Suck, Wilhelm, 242.
Suk, Joseph, 245.
Sundgrén-Schneevoigt, Sigrid, 385.
Sutter, Anna, 182. 374.
Svärdström, Astrid, 186.
Svärdström, Olga, 186.
Svärdström, Sigrid, 186.
Svärdström-Werbeck, Valborg, 186. 371. 382. 387.
Svärdström, Geschwister, 387.
Svendsen, Johan, 63.
Swolfs, P., 306.
Sylva, Carmen, 320.
Szántó, Desider, 313.
v. Szekrenyessy, Nusi, 180.
Szipanek (Sängerin) 243.
Szklarska, Wanda, 253.
Takáts (Sänger) 307.
Tanejew, Sergei, 245. 382.
Tango, Egisto, 178.
Tänzler, Hans, 180. 373.
Taylor, Lyell, 318.
Tegnér, E., 279.
Teichmann (Sänger) 377.
Telemann, G. Ph., 76. 77.
Tertis, Lionel, 247.
Tester, Emma, 317. 382.
Tetrazzini, Luisa, 308.
Thamm, Johanna, 187.
Thern, Prof., 255.
Thibaud, Jacques, 245. 253.
Thiecke, Francis, 255.
Thiel, Karl, 369.
Thiele, Paul G., 248.
Thomaß, Valerie, 248.
Thomas, Ambroise, 225. 316. 382.
Thuille, Ludwig, 245.
Thümler-Walden, G...
Tinel, Edgar, 308. 383.
Tissor, Rudolf, 248.
Tittel, Bernhard, 275.
Titze-Krone, Laura, 3...
Tokkie (Direktor) 20...
Tolstoi, Leo Graf, 111.
Töpfer, Mona, 246. 387.
Toeppescher Frauenchor 24...
Tordek, Ella, 62.
Treff, Paul, 186.
de Tréville, Yvonne, 17...
Trio, Russischen, 310.
Trostorff, Fritz, 239.
Tschaikowsky, Peter 188. 186. 190. 2... 246. 248. 249 317. 371. 378
Tuczek, Klara, ...
v. Türckheim, ...
Turina, Joaq...
Türrschmied...
Tuschkau, ...
Ucke, Pau...
Uhland, ...
Uhlmann, ...
Ullrig, ...
Ullrich ...
Unken...
Urbac...
Urbac...
Urlus ...
37...
Uzi...
Val...
Va...
Va...
Va...
v. ...
va...
V...
V...
V...
V...
...

...ik aus
petits
...onzert-
...t von
...ir Violine
...m ersten
von Albert
...ine Samm-
Stellen aus
...rche, Theater
...l. Ausgabe
...ne (Fr. Her-
für Violoncell
...ner). 115.
...nen zum Kon-
...ottesdienstlichen
Herausgegeben
...errmann. 305.
...annes: op. 39.
...terstücke für drei
...16.
...io: op. 88. Die
...ule des Klavierspiels.
. Orchesterstudien für
...16.
...noul: „Paysages", 4
. 115.
...er: op. 13. „Sturm-
...
...n Jesum
. Choralkantate

Reger, Max: Romanze (a-moll) für Harmonium oder Orgel. 50.
— op. 96. Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. 50.
— op. 93. Suite im alten Stil für Violine und Klavier. 51.
Reinecke, Carl: op. 274. Trio für Pianoforte, Klarinette und Horn. 235.
Schantl, Josef: Große theoretisch-praktische Hornschule. 174.
Schubert, Franz: Konzertstück für Violine (Bearbeitung von Fr. Hermann). 116.
Sekles, Bernhard: op. 13. Liebeslieder nach slawischen und romanischen Dichtungen. 52.
Sinding, Christian: op. 77. Sieben Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 114.
Stephani, Hermann: op. 12. Große Fuge in c-moll für Orgel. 305.
Stradal, August: Diverse Lieder. 113.
Streicher, Theodor: „Um Inez weinten trüb an dieser Stelle". 50.
Stubbe, Arthur: op. 49. Drei Lieder. 52.
Thiel, Karl: op. 26. „Die erste Pfingstpredigt". 112.
— op. 9. Vier größere Motetten für gemischten Chor a cappella. 369.
Urbach, Otto: op. 28. Vier Lieder. — op. 29. Vier Lieder. 51.
Vieuxtemps, Henri: 6 Études pour le Violon, revues par H. Becker. 235.
Wurzer, Gabriella: Drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme mit Klavier. 114.

...ENEN ZEITSCHRIFTEN-
...UFSÄTZE

Nachtrag aus der Zürcher Zeit. 238.
Bayreuther Blätter: Aufruf an alle Verehrer Richard Wagners. 238.
...schke, Julius: Napoleon I. ...und die Musik. 57.
... Wilhelm: Klassische und ... Musik. 177.
...iedrich: Vom Dres-...künstlerfest. 58.
... Das Ende der ...sherrschaft. 57.

Weis, Karl, 376.
Weismann, Julius, 315.
Weiß, Josef, 317. 379.
Weißenborn, Hermann, 245. 247.
Wend, Otto, 316.
Wendel, Ernst, 252.
Wenger, Clotilde, 179.
Wenzky, Georg, 77.
Werner, Florenz, 310.
Werner, Th. W., 382.
v. Westhoven, Ada, 373.
Wetz, Richard, 189.
Wetzel, Hermann, 378.
Wever, Max, 247.
Whitehill, Clarence, 124. 125. 241. 308. 373.
Wiborg, Elisa, 182. 309.
Widen, Else, 318.
Widhalm, Fina, 124.
Wiekoff, Nikolai, 242.
Wigand, Otto, 99.
Wihan, Hans, 245.
Wild, Friedrich, 253.
Wild, Harrison, 249.
Wilde, Oskar, 152.
Wilder, Viktor, 233.
Wilhelmi, Maximilian, 243.
Wihelmy, Willy, 180.
Wilke, A., 303.
Wille, Alfred, 189.
Wille, Georg, 189.
Wille, O. K., 127.
Williams, Arthur, 245. 378.
Winderstein, Hans, 251. 252. 316. 317. 384.
Winkelmann 174.
Wirk, Wilhelm, 62. 125. 308.
Wirl, Erik, 61.
Wirth, Emanuel, 184.
Witek, Anton, 314.
Wittekopf, Rudolf, 239.
Wittenberg, Alfred, 183. 384.
Wittich, Marie, 125.
v. Witzleben, General, 325.
Wohlgemuth, Gustav, 317. 384.
v. Wolkowsky-Biedau, Viktor, 132.
Wolf, Hugo, 13. 60. 135. 187. 190. 244. 247. 311. 318. 319. 378.
Wolf, Otto, 374.
Wolf, Sophie, 372.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 309.
Wolff, Erich J., 127. 248.
Wolff, Ernst, 256.
Wolff, Helene, 378.
Wolfram, Carl, 307.
Wolfrum, Philipp, 316.
Wolfskehl, Otto, 249.
Wollgandt, Edgar, 252. 317.
Wolter, Bruno, 178.
v. Wolzogen, Hans, 352.
Wood, Henry, 190. 317.
Wood, Frau, 190.
Wörl, G., 63.
Wüllner, Franz, 233. 316.
Wüllner, Ludwig, 247. 250. 253. 313. 386.
Wurfschmidt, W., 251.
Wurzer, Gabriella, 114.
v. Wymétal, Wilhelm, 181. 241. 373.
Ysaye, Eugène, 255. 385.
Zador, Desider, 125. 178.
v. Zadora, Michael, 380.
Zajic, Florian, 311.
Zawilowski, K., 243.
Zedeler, Nicoline, 245.
Zeising, Adolf, 223. 224. 225. 226. 227. 228.
Zeller, Heinrich, 244.
Zellner, Leo, 313.
Zelter, Karl Friedrich, 79. 80. 85. 86. 87. 301.
Zenatelli, Giovanni, 375.
Ziehn, Bernhard, 109.
Zilcher, Hermann, 374 („Fitzebutze". Uraufführung in Mannheim).
Zimbalist, Efrem, 312. 378.
Zimin, S. J., 242.
Zlotnicka, Meta, 381.
Zoder, Anna, 182.
Zola, Émile, 140.
Zöllner, Heinrich, 306.
Zschorlich, Paul, 132. 136. 139. 140. 145. 146. 153.
Zumpe, Herman, 308 („Sâwitri". Uraufführung in Schwerin). 309. 385.
Zwetkowa, Helene, 242.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Bach-Jahrbuch 1906. 109.
Bayreuther Briefe von Richard Wagner (C. Fr. Glasenapp). 366.
Beethovens Sämtliche Briefe (Alfr. Chr. Kalischer). Bd. III. 366.
Brendel, Franz: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 170.
v. Breuning, Gerhard: Aus dem Schwarzspanierhause (Alfr. Chr. Kalischer). 368.
Capellen, Georg: Die Zukunft der Musiktheorie. 109.
— Ein neuer exotischer Musikstil. 231.
Eylau, Wilhelm und Carrie: Der musikalische Lehrberuf. 170.
Klauwell, Otto: Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. 232.
Kreowski, Ernst, und Fuchs, Eduard: Richard Wagner in der Karikatur. 303.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Briefe. 301.
Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl. Bd. 16. 171.
Pilo, Mario: Psychologie d. Musik. Gedanken u. Erörterungen. 110.
Reinecke, Carl: Aus dem Reich der Töne. 171.
Robert-Tornow, Gustav: Max Reger und Karl Straube. 46.
Sandberg, Axel: Empirische Gesangschule in Dialogform für Lernende und Lehrende. 301.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Baeker, Ernst: op. 11. Sechs schlichte Weisen. 52.
Bering, Christian: Fünf Lieder von Goethe. 113.
v. Bocklet, Heinrich: Neue, populäre Klavierschule. 173.
Courvoisier, Walter: op. 12. Das Schlachtschiff Téméraire. 304.
Delune, Louis: Sonate für Violine und Klavier. 235.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 4. Jahrg. I. Bd. Orgelkompositionen von Joh. Pachelbel. Nebst beigefügten Stücken von Hier. Pachelbel. 172.
v. Dohnányi, Ernst: op. 5. Konzert für Pianoforte und Orchester. 115.
Dost, Rudolf: op. 21. Sonate f-moll für Orgel. 304.
Ebel, Robert: op. 5. Wander-

lieder des Heinrich von Ofterdingen. 52.
Enna, August: „Mutterliebe". Legende für Soli, Chor und Orchester. 112.
Falk, Richard: „Aus junger Ehe". Liederzyklus. 52.
Fuchs, Carl: Violoncell-Schule. 172.
Gebauer, Paul: 20 Choralvorspiele für die Orgel. 50.
Georgi, Edmund: Der Führer des Pianisten. Literatur für den Klavierunterricht. 174.
Hallwachs, Karl: op. 28. Sieben Gedichte von Wilhelm Busch für eine Singstimme und Klavier. 113.
Händel, G. F.: Werke für Orchester. Concerti Grossi, No. 23. 112.
Henning, Max: op. 11. „Aus seliger Zeit". Ein Zyklus von 15 Liedern. 51.
Hinze, Fr.: Orchesterstudien für Klarinette. Bd. I und II. 235.
Kaun, Hugo: op. 74. Drittes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. 370.
Kienzl, Wilhelm: op. 75. In Knecht Ruprechts Werkstatt. Ein Weihnachtsmärchenspiel. 368.
Kosleck, Julius: Orchesterstudien für Trompete. 116.
Kreutzer, Rodolphe: 42 Etüden oder Kapricen für Violine. 116.
Křížek, A.: Hand-Kultur für Klavier, Streichinstrumente, für jede Handkunst. 174.
Kroß, Emil: Gradus ad Parnassum für die Violine. 116.
Lewin, Gustav: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 174.
Lie, Sigurd: Zwei Lieder. Für Streichorchester gesetzt von Johan Halvorsen. 370.
Loewe, Carl: 44 Präludien für die Orgel (G. Zanger). 370.
— Geistliche Gesänge für mittlere Singstimme. 370.
Meisterwerke deutscher Tonkunst. Gottlieb Muffat: Ausgewählte Klavierwerke. 114.
v. Möllendorf, Willy: op. 19. Fünf Lieder. 52.
Mozart, W. A.: Balletmusik aus der Pantomime „Les petits riens". Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. 233.
— Siebentes Konzert für Violine und Orchester. Zum ersten Male herausgegeben von Albert Kopfermann. 233.
Orchesterstudien. Eine Sammlung schwieriger Stellen aus Tonwerken für Kirche, Theater und Konzertsaal. Ausgabe für zweite Violine (Fr. Hermann), Ausgabe für Violoncell (Fr. Grützmacher). 115.
Orgel-Kompositionen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche. Herausgegeben von Willy Herrmann. 305.
Palaschko, Johannes: op. 39. Fünf Charakterstücke für drei Violinen. 116.
Pirani, Eugenio: op. 88. Die Hochschule des Klavierspiels. 173.
Prill, Emil: Orchesterstudien für Flöte. 116.
Pugno, Raoul: „Paysages", 4 Klavierstücke. 115.
Rabl, Walter: op. 13. „Sturmlieder". 52.
Reger, Max: „Meinen Jesum laß ich nicht". Choralkantate No. 4. 50.
Reger, Max: Romanze (a-moll) für Harmonium oder Orgel. 50.
— op. 96. Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. 50.
— op. 93. Suite im alten Stil für Violine und Klavier. 51.
Reinecke, Carl: op. 274. Trio für Pianoforte, Klarinette und Horn. 235.
Schantl, Josef: Große theoretisch-praktische Hornschule. 174.
Schubert, Franz: Konzertstück für Violine (Bearbeitung von Fr. Hermann). 116.
Sekles, Bernhard: op. 13. Liebeslieder nach slawischen und romanischen Dichtungen. 52.
Sinding, Christian: op. 77. Sieben Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 114.
Stephani, Hermann: op. 12. Große Fuge in c-moll für Orgel. 305.
Stradal, August: Diverse Lieder. 113.
Streicher, Theodor: „Um Inez weinten trüb an dieser Stelle". 50.
Stubbe, Arthur: op. 49. Drei Lieder. 52.
Thiel, Karl: op. 26. „Die erste Pfingstpredigt". 112.
— op. 9. Vier größere Motetten für gemischten Chor a cappella. 369.
Urbach, Otto: op. 28. Vier Lieder. — op. 29. Vier Lieder. 51.
Vieuxtemps, Henri: 6 Études pour le Violon, revues par H. Becker. 235.
Wurzer, Gabriella: Drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme mit Klavier. 114.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Aders, Egon: Kundrys Lachen. 53.
Allgayer, Andreas: Modulation und Mollgeschlecht im Gesangunterricht der Volksschule. 59.
Altmann, Wilhelm: Joseph Joachim. 123.
Avellis, Georg: Vorlesungen über Stimmbildung und Sprechtechnik unter Berücksichtigung der Stimmhygiene. 59.
Batka, Richard: Musikalische Apokryphen. 122.
— Lärm. 123.
— Ein Besuch in Glucks Heimat. 123.
— Vom Wechsel der Stimmung. 237.
— Zurück zur Melodie? 237.
Bayreuther Blätter: Richard Wagner an Ministerialdirektor Ludwig von Bürkel. 238.
— Briefe an Richard Wagner, Nachtrag aus der Zürcher Zeit. 238.
Bayreuther Blätter: Aufruf an alle Verehrer Richard Wagners. 238.
Blaschke, Julius: Napoleon I. und die Musik. 57.
Bopp, Wilhelm: Klassische und moderne Musik. 177.
Brandes, Friedrich: Vom Dresdener Tonkünstlerfest. 58.
Caligula: Das Ende der Schreckensherrschaft. 57.

Chop, Max: Frederik Delius. 58.
Chybinski, Adolf: Dietrich Buxtehude, Bachs Vorgänger. 57.
Cramer, Hermann: Führer durch die Literatur des Violoncellos. 57.
Dammann, Immanuel: Das religiöse Element in den „Meistersingern". 54.
Dörschel, August: August Richard. 57.
Droste, Carlos: Max Büttner. 57.
Eitz, Carl: Die Tetrachorde in der Tonleiter. 59.
Ergo, Emil: Über Wagners Melodik und Harmonik. 53. 238.
Flatau, Th. S.: Über krankhafte Mitbewegungen beim Singen. 59.
Gehrmann, Hermann: Joseph Joachim. Eine Würdigung. 123.
Gräner, Georg: Zum Kapitel: Richard Strauß. 119.
Groß, Felix: Philosophische Deutungen des Wagnerschen Mythos. 53.
— Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung von Wagners Ringmythos. I: Die Gestalt Loges im „Ring". 238.
Gura, Hermann: Sawitri. 177.
Gusinde, A.: Das Notenlesen im Lichte der Schulhygiene. 59.
Herborn, H.: Welche Bedingungen ermöglichen einen rationellen Gesangsunterricht? 58.
Herrmann, Emil: Der Chor im griechischen Drama, besonders bei Äschylos und Sophokles, und die Parsifalchöre von Richard Wagner. 54.
Heuß, Alfred: Das dritte Deutsche Bachfest in Eisenach. 55.
Hofmann, Friedrich: Das CharlottenburgerSchillertheater. 54.
Holzer, Ernst: Zur württembergischen Musikgeschichte. 237.
v. Hornstein, Robert: Memoiren. 236.
Hubermann, Bronislaw: Meine Erinnerungen an Joseph Joachim. 118. 123.
Jendrossek, Karl: Die „neuen Bestimmungen" und der Gesangsunterricht im Seminar. 59.
Karlyle, C.: Die Coventgarden-Oper. 58.
Kloß, Erich: „Parsifal" (1882 bis 1907). 56.
Kloß, Erich: Joseph Tichatschek. 58.
— Zum „Parsifal"-Jubiläum. 58.
Knetsch, Berthold: Tonale Chromatik. 58.
Kohut, Adolph: Der erste Interpret des Rienzi und Tannhäuser. 57.
v. Komorzynski, Egon: Die „Meistersinger von Nürnberg" und ihre literarische Tradition. 54.
— C-moll Symphonie und Pastorale. 56.
König, A.: Schonung der Stimme im Gesangunterricht der Mittelschule. 59.
Korngold, Julius: Joseph Joachim. 116. 123.
— Felix Weingartner. 118.
— Ignaz Brüll. 118.
Krauß, Rudolf: Friedrich Vischer und die Musik. 56.
Leichtentritt, Hugo: Aufführungen älterer Musik in Berlin. 54.
Leipziger Volkszeitung: Beethovens Missa solemnis und Neunte Symphonie. 120.
v. Maaßen, Carl Georg: E. T. A. Hoffmanns Bamberger Wohnung. 237.
Marsop, Paul: Theodor Goering. 119.
— Von der Münchener musikalischen Volksbibliothek. 122.
— Das Ergebnis der Münchener Festaufführungen. 177.
Meinhof, Karl: Melodie und Rhythmus in Sprache und Musik. 121.
Mittmann, Paul: Joseph Joachim. Ein Gedenkblatt. 123.
Möhl, Friedrich: Ignaz Brüll. 122.
Müller, Erich: C. Ad. Lorenz. Zum 70. Geburtstage des Meisters. 123.
Müller-Liebenwalde, Julie: Die Erziehung der weiblichen Singstimme. 59.
Münzer, Georg: Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. 7: Die dreiteilige Liedform. 8: Rondo. 57.
Nebelong: Methodische Gestaltung des Anfangsunterrichts im Schulgesang. 59.
Neue Musikzeitung (Stuttgart): Eindrücke und Nachklänge vom Dresdener Tonkünstlerfest. 55.
Neustadt, Richard: Wagneriana. 56.
Neißer, Arthur: „Salome". 55.
Neitzel, Otto: „Salome" von Oskar Wilde und Richard Strauß. 55.
Nodnagel, E. O.: Theorie und Methodik der Stimmbildung im 19. Jahrhundert. 59.
Paetow, Walter: Professor Joseph Joachim. 123.
Peitzer, Alfred: Henry Thode als Redner. 238.
Puttmann, Max: Das dritte Deutsche Bachfest. 57.
— Joseph Joachim †. 123.
Riemann, Hugo: Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse. 54.
Scheibler, Ludwig: Das achte Kammermusikfest in Bonn. 55.
Scheumann, A. R.: Das Richard Wagner-Haus in Graupa. 57.
Schjelderup, Gerhard: Edvard Grieg. 238.
Schmidt, Leopold: Joseph Joachim †. 123.
Schultz, Detlef: Joseph Joachim †. 58.
Schüz, Alfred: D. Heinrich Adolf Köstlin †. 55.
— Alice Danziger. 57.
Segnitz, Eugen: Correggio's Farbenmusik. 56.
Smolian, Arthur: Edvard Grieg †. 177.
Soehle, Karl: Warum ich den „Fidelio" liebe. 237.
Spanuth, August: Das Volksliederbuch für Männerchor. 57.
Sternfeld, Richard: Zum ersten Male in Bayreuth. 119.
Die Stimme (Berlin): Robert Radecke. 59.
Sturmann: Neuere Arbeiten zur Physiologie und Pathologie der Stimme. 59.
Teneo, Martial: Le chevalier de Malte ou la Reine de Chypre. 54.
Vereinigte Musikalische Wochenschriften (Leipzig): Elf Briefe von Richard Wagner an Georg Unger, den ersten Bayreuther Siegfried. 58.
Vossische Zeitung: Joseph Joachim. 123.
Walden, Franz: Dem Gedenken eines guten Bekannten. 57.
Wallner, L.: Der „Fall d'Indy" verlegt noch Frankreich. 58.
Weingartner, Felix: Die Solisten in den Orchesterkonzerten. 120.

Weingartner, Felix: Über musikalische Formen. 175.
Wellmer, August: Eduard Grell. 59.
Wiedermann, F.: Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangsunterricht. 59.
Williams, C. F. Abdy: Some Italian organs. 54.
Woerner, Roman: Jaques-Dalcroze. 122.
Wolf, Johannes: Zur Isaac-Forschung. 54.
v. Wolzogen, Hans: Von der Walstatt der Sprachverrottung. 53.
— Aus Heinrich von Steins Briefen. 54.
Wothe, Anny: Isadora Duncans Tanzschule. 57.
Wustmann, G.: Zur Entstehungsgeschichte der Schumannschen „Zeitschrift für Musik". 54.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft: Orlando Gibbons, the „English Palestrina". 54.
Zeitschrift für Orgel-, Harmonium- und Instrumentenbau (Graz): Die große Orgel in der Stiftskirche von St. Florian (Oberösterreich). 59.
— Reminiszenzen über alte und neue Erfindungen im Orgelbau. 59.
Zimmermann: Über die Brummstimme. 59.
— Beiträge zur Stimmästhetik und Stimmhygiene. 59.
Zschorlich, Paul: Edvard Grieg †. 238.

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER HEFT 1

Die Erfindung ist überall die Hauptsache

Friedrich Hebbel

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Gustav Robert-Tornow
Zur Beurteilung der Kunst Max Regers

Max Reger
Offener Brief

Peter Raabe
Felix Weingartner als schaffender Künstler

Felix Weingartner
Offener Brief

Gerhard Schjelderup
Edvard Grieg †

Carl Flesch
Was bedeutet uns die Erinnerung an Joseph Joachim?

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Eingesandt, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

ZUR BEURTEILUNG DER KUNST MAX REGERS

von Gustav Robert-Tornow-Göttingen

ichtung, Bildnerei, Musik — jede Kunst und jedes Kunstwerk stellt sich uns dar unter verschiedenen, verschiedenartigen Gesichtspunkten. So kann man noch im Musiker den Musiker und den Künstler scheiden, das musikalische Vermögen und die in jenem wirkende menschlich-geistige Potenz. Diese Scheidung ist nicht ohne Abstraktion. Aber auch was an ihr Abstraktion ist, hat starke sachliche Notwendigkeit. Nicht offenkundig bietet sie sich unserem Gedanken. Nicht ihre allgemeine Bedeutung ist uns sofort verstandesmässig greifbar. Viel weniger noch die Bildung jener Grenzlinie, die sie im Einzelfalle zwischen Musiker und Künstler zieht. Indessen, sicherer als der Intellekt besteht unser Gefühl auf jener geheimnisreichen Trennung; und, geleitet von einem unbeirrten Instinkte, treffen wir vielfach zusammen in der Beurteilung des Einzelnen, ehe wir uns über ihr wissenschaftliches Recht und über das Ganze begriffliche Klarheit schufen.

Vom Zwange ähnlicher Unterscheidungen sind Kritik und Literatur unsrer Gegenwart beherrscht, oft ohne selber es recht zu spüren. Verstehen wir diese Tatsache als Symptom und fragen, was in ihr sich ankündigt —: dann klingt der übliche Bescheid nun doch verdächtig. Es ist ja leidlich bestechend, dass nur ausgelassener Dilettantismus der Vater all jener flüssigen Vorstellungen sei. Aber man bringt einer Entscheidung, die so bequem tabula rasa macht, lieber zu viel als zu wenig Misstrauen entgegen. Und hat man erst einmal den sachlichen Wert eines jener undurchforschten Begriffe empfunden, so wird man sich hüten, die Lockerheiten dilettantischen Denkens zur alleinigen Ursache einer weitverbreiteten, unverscheuchbaren Erscheinung zu machen. Eine Grenze der Genauigkeit ist nicht jederzeit Grenze der Befugnis für unser Denken, und jenseits heutiger Etappen liegen künftige. Auch jene Unterscheidung der Persönlichkeit und des Musikers im Künstler hat etwas Vorläufiges. Wer jedoch zugibt, dass sie das Verfahren heutiger Schriftstellerei kennzeichnet, wird ihre mehr oder minder bewussten Beweggründe aufsuchen. Vielleicht liegt unter den mancherlei Quellen jener Zeitströmung diese und jene in schwer

erreichbarer Tiefe. Vielleicht ist eine und die andere, die wir nach kurzer Wanderung auffinden, ein nur erst halb erschlossener Quell der Zukunft. —

Nur wo ein Verständnis für wesentliche Zusammenhänge von Kunst und Leben erwacht, wird man im Musiker den Künstler, im Künstler den Menschen suchen. Nur wo das Bedürfnis nach Gemeinsamkeit des Lebens steigt, werden weite und weitere Kreise jenes Streben teilen. Beides ist heute bei uns der Fall. Inmitten zunehmender Spezialisierung erwächst dem Einzelnen das Verlangen, am Ganzen der Kultur teilzuhaben. Auch bleibt so allein die Kultur Kultur. Und gerade unter dem politischen Druck von Mächten, die mit ihrem Anachronismus heute geistesfeindlich werden, erfasst uns die Sehnsucht nach Gemeinsamkeit und Zusammenschluss all des Lebens, das unsre wahre Zukunft birgt. Die Kunst wird mit System und Absicht ein Teil des breiten öffentlichen Lebens. Ihr eigener Wunsch kommt dem entgegen. Aber es kann ihr Wunsch nicht sein, nach dieser Einigung sich mehr und mehr in ein Produkt des uferlosen öffentlichen Treibens umzuwandeln. Das Grauen vor dem Getrieben- und Verschlungenwerden muss den echten Künstler auf sich und sein Inneres zurücktreiben. Und irrig wäre es, zu meinen, dass ihm bei dieser Einkehr der Einfluss unseres Publikums nur hinderlich sei und nochmals hinderlich. Ein grosser Teil desselben ist recht ernst. Ihm hat die gediegene Arbeit unzähliger reproduzierender Künstler etwas wie einen Überblick über die Geschichte der Musik verschafft: nun dämmert ihm die Erkenntnis, dass all die Zeiten, deren Schöpfungen da vor uns liegen, in ihren Denkmälern **sich selbst** ihr Denkmal setzten. Da ist der Gedanke fürchterlich, in einem schlechten Kunstwerk von heute dem Ebenbilde der **eigenen** Zeit zu begegnen. Klassizismus zu wünschen, sind wir alle zu sehr Historiker. Aber schon erhebt sich die Forderung nach neuer Klassizität. Und je unsicherer in ihrer Tiefe, je unruhiger in ihren Grundüberzeugungen die fortgeschrittenere Gegenwart ist, desto dringlicher wird sie dem Künstler die Forderungen häufen — dem Künstler, in welchem sie ihr wirkliches Ich zu sehen fürchtet, ihr besseres, zukunftreiches Ich vorauszusehen wünscht. Es ist gewiss kein Widerspruch, vom Musiker zu erhoffen, dass er die neue Innenwelt, mit der in Wechselwirkung sich sein Kunstwerk forme, zuallererst erschaffen helfe. Aber dann wird man eben auch bedenken müssen, wie leicht jede Forderung an den Künstler das Eingeständnis unserer Armut, wie leicht ein Urteil gegen ihn auch unser Urteil ist, wie ungewöhnlich gross der Masstab, mit dem wir jenen heute messen. Nur flache oder ungebärdige Kritik bewertet die persönliche künstlerische Leistung nach der einen einzigen Frage: was gibt sie, bietet sie? Denn es bedarf zum mindesten jeweils der Gegenfrage: was hat die Zeit ihrem Künstler geistig geboten? ... wobei denn die Kritik oftmals

verstummt. Auf der anderen Seite ist solche Einsicht sehr geeignet, bei dem intelligenteren Publikum das verpflichtende Gefühl einer gewissen Zusammengehörigkeit mit dem Künstler zu verstärken. Und man mag zweifeln, ob je seit Goethes Tode so stark wie gegenwärtig weiteste Kreise unseres Volkes von dem Gedanken durchdrungen waren, dass ein Stück Vorsehung in die Hände seiner Künstler gegeben ist.

Tritt man dann aus der umgebenden sozialen Flutung in den Bezirk der Tonkunst selber, so begegnet man dort einer entsprechenden Bewegung; und auch sie sucht in dem so missverständlichen Gedanken der Persönlichkeit ihren letzten Zielpunkt. Allerdings wird nicht genug beachtet, wie alles „Erleben" stetes Urteilen und Bewerten ist, und wie wohl auch ein tieferes Erlebnis aus der Berührung mit dem blossen Materiale der Musik entspringen kann. Eigenart und Gesetzlichkeit der Tonwelt, nicht sowohl erkannt wie empfunden, als überraschende Hilfe oder Widerstand, Hemmung oder wechselvolle Beglückung, müssen auf den Musiker wirken wie ein unzerstörbares geheimes Eigenleben seines Materials. Jeder Äusserung dieses Eigenlebens antwortet die Seele des Künstlers. Wie weit, wie oft nun mag der Gefühlsgehalt einer Komposition gerade nur jener Beziehung entstammen; und, — wichtiger für die Zergliederung der Gesamtwirkung —: wie weit und oft mag dieser Gefühlsgehalt gerade nur jener Beziehung möglich und eigen sein? Was hat er mit anderen überein? Freilich ist die Entstehung eines Gebildes noch nicht Summe oder Ganzheit seiner Bedeutungen. Aber schon weil es bei seiner Entstehung Bestandteile von anderweitig feststehender Bedeutsamkeit in sich aufgenommen haben kann, ist die Erkenntnis seiner Entstehung für die Erkenntnis seiner Bedeutungen oft sehr wesentlich. Beide Fragen sind unbeantwortet. Doch man ermisst: Entscheidungen über derlei Probleme, welche freilich von der einen Seite Fragen nach der blossen psychischen Tatsächlichkeit sind, würden mit ihren Folgen hineinreichen auch in unpsychologisches Gebiet. Wohl also ist es notwendig, einmal zu prüfen, ob nicht, was wir „Erlebnis" nennen, gelegentlich im Reich der Töne selbst beschlossen ist, anhebend und verlaufend in der Sphäre des Reinmusikalischen. Aber so gewiss schon dorthin seelisch bedeutsame Fäden vom Ganzen unseres Lebensstandes hinüberliefen, so gewiss lassen wir als künstlerisches Erlebnis im Grossen, als Musik von Reichtum und Kraft lediglich gelten, was mit der geschichtlich erworbenen Wertsubstanz unseres gesamten Daseins enger, wurzelhafter, mannigfaltiger verbunden ist. Nicht als sollte die Phantasie entthront werden. Im Gegenteil. Wie viele der allerbesten Erlebnisse sind ihr, und einzig ihr möglich. Aber Erlebnis eben forderte man zuerst. Nun fordert man, dass es was wert sei, ja unsern Allgemeinbesitz vergrössere. In offenkundigster Weise suchte sich

die Programmusik Lebensinhalt zu sichern. Dem poetischen Programm wollte sie ihn entlehnen — und oft in harmlos äusserlichem Prozess. Angesichts der Dinge, die sich nur unmittelbar produktiv geben lassen oder nur aus einheitlich innerer Nachschöpfung, verharrte sie bei ihrem beschreibenden Verfahren. Überhaupt: wieviel Naturalismus steckt von jeher in der Praxis der Programmusik! Doch ich glaube, in jenen umfassenderen Kunstrichtungen, die wir allgemein als Naturalismus bezeichnen — im Realismus, im Impressionismus, in ihnen allen wirkte bereits die Ahnung und das dunkle Verlangen, dass unsere Kunst, wie zuinnerst alle echte grosse Kunst, irgendwie ein Ausdruck sei für die **Wahrheit** des Lebens. Wohl ward und wird solches Streben durchschoben und gekreuzt von Trieben, die ihm fremd sind. In ihm einen der Ursprünge des sogenannten Naturalismus finden, heisst behaupten, dass schon Naturalismus und Realismus die Richtung auf eine moderne religiöse Kunst andeuteten. Der Widersinn ist wohl nur Schein. Es hat sich gezeigt, dass die Vollständigkeit der Dinge künstlerischer Formung spottet — und Kunst ist Auslese, Ergänzung, Formung —; es hat sich gezeigt, dass die gesamte Fläche oder gar Oberfläche unseres Lebens noch nicht unseres Lebens Inbegriff ist; ja dass heute zumal wir diesen Inbegriff erwerben müssen, am wenigsten ihn schon besitzen. Denn was an ihm unveränderlich zu sein hätte, ist vielleicht nur seine formelhafteste Allgemeinheit. Jedoch nach ihm getastet und ihn vor uns, nicht bei den Toten gesucht zu haben, — wird eine Ehre selbst unklarer naturalistischer Tendenzen bleiben. Hier wie anderwärts sollen wir uns hüten, gegen die ganze Seele einer Bewegung die Plattheiten ihres Dogmas auszuspielen. Und bedürfte es noch eines Beweises für das Aufquellen einer religiösen Unterströmung gerade **im** Realismus: das stete unvermittelte Umschlagen aus krasser Realistik in verwegensten Symbolismus; jener Umschlag, dessen verderbliche Wirkung auf den Stil aus modernen Kompositionen nur zu bekannt ist; dessen Misslichkeiten abzustellen, sei's durch veränderte Wahl des programmatischen Vorwurfs, sei's durch Abwendung von der prinzipiell realistischen Technik, niemand sich entschloss, — obwohl jede dieser Änderungen für sich allein bereits die Möglichkeit künstlerischer Stileinheit wiedergeschaffen hätte —: schon diese eine Tatsache erscheint mir beinahe Beweis genug. Indessen, vernachlässigen wir alle Einzelfragen. Überblicken wir den Gesamtverlauf. Nie vielleicht empfinden wir deutlicher, wie notwendig Wagner war, als nach Werken des späteren Schumann, etwa dem Manfred. Ist nun zeitlich die Programmusik teilweise nachwagnerisch, so gehört sie doch entwicklungsgeschichtlich zwischen Schumann und Wagner, sobald man unseren Gesichtspunkt festhält. Wenn in „Paradies und Peri" die un-

wahrscheinliche Nichtigkeit des Vorganges häufig genug auch die Tondichtung zu unwahrscheinlich schattenhaftem Dasein verurteilt, so gewahren wir umgekehrt im Bereiche der symphonischen Dichtung ein Drängen auf Wesen und Gehalt. Überdies jenen charakteristischen Gegensatz gegen Johannes Brahms' beschaulichere Art, wo alle Bewegung doch eigentlich nie Tat wird. Nur freilich kann heute kaum mehr ein Zweifel bestehen, dass jene Musik, vereinzelte Momente abgerechnet, nicht nur ihr Programm verfehlte, sondern auch künstlerisch fehlgriff mit diesem Programm. Inzwischen hatte Wagner eine Erfüllung gebracht. Dennoch ist es vielleicht nicht voreilig, zu glauben, dass, auf der Scheide zweier Zeiten, Richard Wagners Geist mehr jenseit als diesseit wurzelt. In anderem Sinne als einst bei Bach, ist der religiöse Dichter in Wagner Romantiker. Wer will im Ernst behaupten, der Geist des Tristan oder gar der Geist des Parsifal sei der Geist unserer wahren Zukunft? Auch ist gewiss in Wagner der Dichter stärker als der Bekenner. Seine Dichtungen bleiben, bei aller Leidenschaft und Idealität, mehr nur Selbstbekenntnis und Schöpfung. Was bei Bach beherrschende Macht ist, hat sich bei Wagner zu dieser erdrückend wuchtigen Selbständigkeit nicht entwickelt, — gewiss nicht einzig deshalb, weil der moderne Mensch dem Dogmatismus abhold sein will! Gegenüber dem rein ästhetischen Vorgang ist dem religiösen eine letzte innere Gebundenheit eigentümlich, die sich im lyrisch-musikalischen Ausdruck, wo der Mensch sein schlechthin ganzes Ich gibt, am allerwenigsten verleugnen oder überhören lässt. Man könnte sagen: es bezeichnet das religiöse Leben, dass in ihm der Mensch sich ganz besitzt, jedoch in völligem Abstand gegen sich selbst. Sogar die religiöse Verzückung scheidet sich eben hierdurch von anderer Schwärmerei. So eignet auch dem glücklichsten religiösen Leben noch eine verborgene Spannung, ein inneres Schwergewicht, mit dem sich schlechterdings nicht spielen lässt. Alle Künstlerschaft der Welt kann einen seltsamen Widerstreit im Wesen des religiösen Dramas nicht tilgen. Er liegt darin, dass das völlige Zusammenfliessen des Dichters mit einer einzigen seiner Personen die dramatische Objektivität und Perspektive gefährden müsste, während doch nur bei so völligem Aufgehen Ernst und Echtheit des Religiösen gewahrt blieben. Eigentlich nur jenseit und oberhalb der Handelnden kann die Religiosität des Dichters sich aussprechen. Ihren geschlossenen, unverkennbaren, verpflichtenden Ausdruck wird sie nur in subjektiv-lyrischen Gebilden finden. Jenen innerhalb des „Gesamtkunstwerkes" Stätte zu geben, besass Wagner in seinem Orchester das unvergleichliche Mittel. Nicht die Unvollkommenheit, nein eben jene anspruchsvolle Vollendung des Zusammenwirkens aller Mittel, wird unsere Komponisten einstweilen dem Gesamtkunstwerk fern halten. Wenn wirklich unserer Zeit eine religiöse Kunst entspränge,

so müsste, künstlerisch betrachtet, gewiss der musikalische Fortschritt in einer Hinsicht Weiterbildung sein, in einer andern aber Rückbildung. Eine Kunst, hervorgehend aus dem Ringen, sich wahrhaftig und darum neu und eigen zum Leben zu stellen, wird es schwer haben, das Innerste erstmaligen Erlebens sogleich dem vielgliedrigen Gefüge mannigfaltiger Geschehnisse völlig zu verweben. Diese Not würde vielleicht den begabtesten Künstler einstweilen hinter das „Gesamtkunstwerk" zurücknötigen. Und anderseits: welcher Künstler heute der fortschreitenden Nation religiös etwas bedeuten will, der wird, religiös, hinausschreiten müssen — über die meisten geistlichen Gesänge des „Spanischen Liederbuches", über Liszt's Christus,[1]) ja, über den Parsifal; und nicht in dessen Richtung. Vollends den überraschendsten Anblick wird die notwendige Fortbewegung unserer Kunst dadurch gewinnen, dass gerade was solch' innere Weiterbildung an ihr ist, geschichtlich-äusserlich betrachtet wie ein Rückschritt wirken kann, zum mindesten im Anfang. Denn es führen Wege aus fernerer Vergangenheit bis tief hinein in unsere wahre Zukunft. Auch wenn sie uns nicht lockten, — und es ist bisweilen gut und richtig, sie nicht sehen zu wollen — so stiessen wir einmal mit eigenem Fusse auf sie. Wer irgend überzeugt ist, dass unsere wahre Zukunft in der Linie der Reformation und des vorschopenhauerschen deutschen Idealismus liegt; wer irgend fühlt, dass die Kunst Sebastian Bachs ihre wahre Mission zu erfüllen erst eben angefangen hat, selbst unter den Gebildeten, — der wird das Urteil „Epigonentum" deshalb nicht fällen, weil ein heutiger Künstler den einen seiner Stützpunkte in Bach sucht.

Dieser Künstler ist **Max Reger**, — von den bekannten lebenden Komponisten unstreitig der bedeutendste. Kaum eine hervorragende Erscheinung der deutschen Musikgeschichte, von der er nicht gelernt hätte. Brahms und Bach verdankt er am meisten. Und es gibt in der Fülle Regerscher Kompositionen Stücke von einer Tiefe, auch Stücke von einer Vollendung, die hinreichen sollten, zu erweisen, wie sehr die stete Rückkehr zum Religiösen für diesen Mann und seine Kunst eine innere Notwendigkeit ist.[2]) So fesselt er unser Interesse doppelt. Seine Choralvorspiele und -phantasien, seine Choralkantaten, seine Monologe, dann die grossen Klavier-

[1]) Höher als der „Christus" scheint mir in jeder Beziehung die viel früher geschriebene „Dantesymphonie" zu stehen. Sie ist das echte und geistigste Erzeugnis der schwer fasslichen, sozusagen sekundären Lisztschen Individualität. Was sie unserer Gegenwart zu bedeuten hätte, bleibt trotz älterer umfangreicher Besprechungen des Werkes noch erst zu untersuchen. — An weniger markanter Stelle als Liszt steht Anton Bruckners überaus sympathische Erscheinung. Aber selbst innerhalb ihrer Epoche ist sie ohne spezifisch fortschrittlichen Wert.

[2]) Hierfür verweise ich auf meinen Aufsatz: „Max Reger und Karl Straube", Göttingen 1907, Hapke.

werke, fordern geradezu eine Vergleichung mit Bach, einen Vergleich mit der jüngsten Vergangenheit, ein Bedenken unserer Gegenwart und nächsten Zukunft. —

Welche Erwartungen der heutige Künstler erfüllt oder enttäuscht, wurde angedeutet. Ist der Mensch, was er lebte, — Regers Leben entfaltet sich noch. Noch ist seine musikalische und seine innere menschliche Entwicklung unsern Blicken voraus. Aber hätte man selbst ihre Wahrscheinlichkeiten erfasst, und wären es die günstigsten, man müsste fürchten, dem Künstler zu nahe zu treten, indem man sie öffentlich ausspricht. Auch im gesellschaftlichen Leben empfinden wir es als Indiskretion, wenn jemand mehr von uns verrät, als wir ihm mit bewusster Absicht sagten. Und steht er auch mit seiner Arbeit in der Öffentlichkeit, gerade der aufstrebende Künstler hat ein gewisses Recht, sich die Übersetzung seiner Lebensleistung in eine andre Sprache, als in der er sie gab, zu verbitten. Indem wir dieses Recht freiwillig achten, verzichten wir hier auf jede Schilderung und Zergliederung der religiösen Persönlichkeit Regers aus seinen Werken. Für sich selbst wird jeder musikalische Mensch dieser Aufgabe nachgehn. Zu deutlich wird, wo Bildung ist, unser aller Zusammenhang und Zusammengehörigkeit mit dem Künstler gefühlt, gewollt. Wir wissen: was ihn trifft, betrifft auch uns.

Anmerkung der Redaktion. Einzelne Zweige des Regerschen Schaffens behandelten folgende Aufsätze der „Musik“: „Max Reger als Orgelkomponist“ von Gustav Beckmann (IV, 22), „Regeriana“ von Richard Braungart (III, 9), „Max Reger“ von Max Hehemann (IV, 24).

Sehr verehrter Herr Redakteur!

Als Sie mich vor einigen Wochen aufforderten, Ihnen einen kleinen Aufsatz oder Ähnliches für „Die Musik“ zukommen zu lassen, bekam ich ordentlich das Gruseln! Ich bitte Sie: ich, der ich zeitlebens nur mit der Notenfeder umzugehen gewohnt bin, der ich enthusiastisch der Ansicht huldige, dass gerade jetzt viel zu viel von Unberufenen — gelegentlich auch von Berufenen — über Musik geschriftstellert und auch wohl geschriftstehlert wird — also ich soll die schier unübersehbare Reihe derer, die durch ihre Schriften auch dazu beigetragen haben, Konfusion in der Musik zu erregen — vergrössern!! Nein, das können und dürfen Sie von mir nicht erwarten und verlangen! — — Wer soll denn überhaupt über Musik schreiben? Da sagen Sie natürlich: „Vor Allem auch die Komponisten!“ O, nein! Die Komponisten werden stets komponieren, aber das Schreiben über Musik den Schriftgelehrten überlassen. Diese Herren verstehen dies ja viel, viel besser als wir Fachmusiker — oder wir Komponisten — (die wir zwar die Musik „machen“). Und schliesslich: worüber sollte ich schreiben? Über unsre grossen Meister? Das wäre erst recht zwecklos; denn: wer heutzutage noch nicht wissen sollte, wer unsre grossen Meister gewesen sind, was sie in ewig vorbildlicher Weise geschaffen haben — nun, diese „Hirnbesitzer“ kann ich auch nicht eines Besseren belehren; es wäre total verlorne Liebesmüh' — denn: selig sind die Armen im Geiste! — Soll ich vielleicht orakeln, wie es mit der Zukunft unsrer Musik in 50, in 100 Jahren sein wird? Ersparen Sie mir das! Sie wissen ja, es gibt nichts Gefährlicheres und Unsinnigeres als über die Zukunft einer Kunst zu weissagen. Die Zukunft — oder wie Sie wollen — die zukünftige Gegenwart — wird stets nur von einigen „Köpfen“ repräsentiert und geführt. Solche „Querköpfe“ sind natürlich der bequemen Mittelmässigkeit, der patentierten Denkfaulheit stets recht fatal, unangenehm und verhasst gewesen. Leider gab's zu allen Zeiten solche „verruchte Gesellen“ — Apollo wird sie aber nicht schinden — welche partout einen Fortschritt haben wollten, welche ohne ehrfürchtige Scheu vor den „Grössen der

Reaktion und Mittelmässigkeit" ihren eigenen Weg gingen. Und sehen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, gerade die grossen Meister waren es, die da Neues, Ungewohntes schufen und dabei nie bedachten, dass sie damit den süssen Schlaf des hochverehrungswürdigen Publikums und den Krebsgang aller in Amt und Würden ergrauten Fachgenossen und Gegner so brutal störten. All die glänzenden, unvergänglichen Erscheinungen unserer Kunstgeschichte von Palestrina bis zum Ende dieser Welt waren, sind solche „Gottesläugner und Antichristen"!

Besonders bedauerlich ist diese Tatsache, wenn man dabei erwägt, welche „schweren Sünden" gerade diese Auserwählten begangen haben und hoffentlich bis ans Ende aller Zeiten begehen werden! Nehmen Sie irgend ein Lehrbuch der Harmonielehre, des Kontrapunkts etc. etc. — sofort werden Sie sehen, wie freventlich diese Auserwählten gegen die „heiligen" Regeln unsrer Lehrbücher gesündigt haben! „Schaffen" konnten diese Auserwählten wohl — das muss ihnen selbst der tollste Neid und die grösste Borniertheit lassen — aber Lehrbücher schreiben, in denen so recht deutlich und genau verzeichnet steht, was man alles n i c h t darf — ja dies konnten die Auserwählten nicht. O, wie ersehne ich ein bürgerliches Gesetzbuch — so recht aus innerstem Herzen — für die Musik! — Sie sehen, die Konfusion ist gross!

Was nun diese Auserwählten weiter nie konnten — und wohl auch nie erlernen werden — ist: „Kritiken schreiben"!

Welch ein enormer Schaden das in unsern Augen für die armen „Auserwählten" ist, kann nur der so ganz ermessen, der sich endlich mal klar macht, wie unzählig oftmals die Kritik schon „danebengehauen" hat und wohl noch „danebenhauen" wird! Da sind wieder diese „Auserwählten" die Übeltäter. Warum mussten denn die gerade so schaffen, dass man „danebenhauen" musste, muss und müssen wird? „Wie lieblich sind die Schuhe demutsvoller Seelenruhe!" Ja, diese demutsvolle Seelenruhe, diese Grundbedingung des „kritisch-abgeklärten" Schaffens, besassen diese Übeltäter nie. Voller brandender Leidenschaft und rücksichtsloser Energie schufen sie Werke über Werke, bis endlich der deutsche Michel brummend und gähnend aus seinem Schlafe erwachte, in den ihn die Mittelmässigkeit, der Krebsgang der Reaktion so fein hypnotisiert hatten.

Sollte ich mich darin täuschen, sehr verehrter Herr Redakteur, so bin ich gern bereit, ein Jahr lang Unterricht in der Musikgeschichte bei Herrn Nazi Ohnallestalent, Musikreferent des Krähwinkler Tageblattes, zu nehmen; als Gegenleistung erteile ich dann dem Herrn Unterricht in den Elementargründen der Musik (z. B. Tonart, Taktart, Rhythmus, ev. noch Intervallenlehre) und dann — dann ist uns beiden geholfen! —

Oder erwarten Sie vielleicht, dass ich Ihnen, nachdem ich soeben

zum Entsetzen aller derer, die auf der „Warte der Kunst" stehen, in meiner unverbesserlichen Vielschreiberei mein op. 100 vollendet habe, einen Rückblick über mein bisheriges Schaffen gebe? Das ist mir wieder unmöglich; abgesehen davon, dass es mir zu sehr widerstrebt, von mir selbst zu reden, halte ich Rückblicke nur in der fidelen Art für berechtigt, wie sie der Kladderadatsch oder Simplizissimus bringen. Es wird heutzutage schon viel zu viel mit viel Pathos gerückblickt — und um Gotteswillen nur nicht sentimental werden und in den gewaltig gährenden Most unsrer Zeit fade Himbeerlimonade giessen! Was ich erstrebt, erreicht, verfehlt habe, das weiss ich allein, das interessiert die sensationslüsterne Menge viel zu wenig. Wer wissen will, was ich will, wer ich bin — der soll sich das ansehen, was ich bis jetzt geschrieben habe — wird er nicht klug daraus, versteht er's nicht, so ist's nicht meine Schuld! Ganz im Vertrauen will ich Ihnen gestehen, dass ich vor meinem op. 1 ein arger Anhänger der symphonischen Dichtung war; ich hab' da so als 13—17jähriger Junge eine Masse Musik verbrochen, zu der man einen genauen „Führer" brauchte, um aus dem jugendlichen Unsinn klug zu werden. Nun werden Sie mich für einen Erzreaktionär — oder gar Abtrünnigen oder noch Schlimmeres halten! Aber da hauen selbst Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, auch mal gründlich daneben! Ich bin absolut kein Feind der symphonischen Dichtung, und wer da das Gegenteil von mir behauptet, der lügt niederträchtig. Wenn Sie wollen, ist jedes Kunstwerk, das mir seelisch etwas offenbart, eine symphonische Dichtung. Ich erkenne vollständig die Berechtigung der symphonischen Dichtung an, masse mir aber das Recht zu, „nach meiner Façon selig werden zu dürfen"! Jede Musik, ob absolut oder symphonische Dichtung, ist mir höchst willkommen, wenn sie eben Musik ist. Was aber ist Musik? Bekanntlich hatte der Schah von Persien darüber eine andere Ansicht als wir Abendländer, und, wie Ihnen wohlbekannt, haben zu allen Zeiten die reaktionären Musiker darüber anders gedacht als jene, die vorwärts streben. Und schliesslich herrscht selbst in den Kreisen, die dem Drang nach Vorwärts sympathisch gegenüberstehen, die sogar selbst „mitstreben", ein ganz verschiedener Begriff von dem, was Musik ist — — — je nach der betr. Clique!!!

Dieses heutzutage so ganz besonders frisch, fromm, fröhlich — aber nicht frei — blühende Cliquenwesen halte ich für einen der grössten Krebsschäden nebst noch anderen Dingen in unserem Kunstleben. Gewiss hat jeder Mensch das Recht, diesen oder jenen unter den schaffenden Künstlern für den alleinigen „Herrgott" zu erklären, weil ja jedem Narren schon seine eigene Kappe am besten gefällt. Aber wenn sich das Cliquenwesen derart versteinert, dass man à tout prix jeden der betreffenden Clique auch

nur ferner — nicht mal feindlich gegenüber — stehenden „Schaffenden“ oft direkt mit allen möglichen anständigen und unanständigen Mitteln bekämpft, so ist das ein sehr betrübendes Symptom für die „Toleranz“ — bekanntlich die Grundlage jedes nicht beschränkten Denkens — unter den Musikern. Und gerade in den deutschen Grosstädten wie Berlin, München usw. soll dieses Cliquenwesen in vollster — „Treibhausblüte“ stehen. (Bin ich da falsch unterrichtet??) Damit wird sehr viel geschadet — nur der Fernerstehende, Objektive sagt sich mit behaglichem, nur zu sehr berechtigtem Schmunzeln, dass zu solchen „Treibhausblüten“ bekanntlich sehr, sehr viel — Mist gehört! — Es fehlt trotz des Allgemeinen Deutschen Musikvereines unbedingt an einem „inneren Zusammenhalt“ aller derer, die fortschrittlich im gesunden Sinne energisch Front machen gegen alle offenen und „maskierten“ Rückschrittler, deren wir genug haben.

Aber was ist Fortschritt? Offen gestehe ich Ihnen, dass es mir nicht vergönnt ist, all das als Fortschritt zu erkennen, was mir von dieser oder jener Clique als „alleinig wahrer“ Fortschritt angepriesen wird. Das Papier ist geduldig, und nur zu oft finden sich „willige“ Federn. — Zwar heisst es: „Der Merker werde so bestellt!“ — oft aber wird der Merker anders bestellt! Ich vermag auch die nicht als die Träger des Fortschrittes anzuerkennen, die in jugendlichem Überschwang über Meister wie Mendelssohn, Schumann hohnlächeln. O, was hab' ich von solchen „Neutönern“ schon erlebt! Phrasen konnten die Helden drechseln, dass einem Mund und Nase offen standen — an ihren Werken aber hab ich sie erkannt! Ferner: es ist nicht zu leugnen, dass heutzutage von sehr vielen, die den Pegasus besteigen, sehr wenige eine Ahnung vom Reiten haben. Der grosse, an und für sich prachtvolle Begriff „inneres Erlebnis“ hat in unreifen Köpfen verheerend gewirkt; man hat in gewissen Kreisen fast verlernt, dass Kunst von Können kommt. Das da fehl angewandte Schlagwort „inneres Erlebnis“ täuscht nur den Dummen. Man hat zu oft vergessen da, dass unsere Meister ohne Ausnahme vorerst eine strenge Schule durchmachten, das „Handwerksmässige“ der Kunst vorerst gründlichst erlernten, ehe sie daran gingen, die Form mit weiser Hand zu zerbrechen, d. h. zu erweitern, zu vertiefen. So ist es total verkehrt, wenn unsere „Jüngsten“ z. B. glauben, als Liederkomponisten da einsetzen zu müssen, wo Hugo Wolf aufgehört hat. Man vergesse ja nicht, welch enormen Entwicklungsgang Hugo Wolf durchgemacht hat. Dasselbe gilt von den Nachahmern Richard Strauss'. Welch ein unendlich weiter Weg von Strauss' f-moll Symphonie bis zur „Salome“! Freilich, wenn solche Absurditäten passieren können, wie kürzlich ein Musikschöngeist — aber wohl nicht „Musikstarkgeist“ — die „Salome“ für quasi Kammermusik erklären konnte, dann kann man sich über den

tollsten Unsinn nicht wundern. Da muss selbst Goethe korrigiert werden in: „Das ‚Unmögliche', hier wird's Ereignis!"

Anderseits wissen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, sehr wohl, dass gerade an den staatlichen Instituten wie Hochschulen, Akademieen, Konservatorien für Musik leider nur zu oft die denkbar rückschrittlichsten Tendenzen, Ansichten als unfehlbar gelten. Sie wissen, selbst Richard Wagner ist so manchem deutschen Professor für Musikwissenschaft, Komposition, Kontrapunkt jetzt noch eine höchst unbequeme Erscheinung. „In Berlin soll ein Mann leben, der Richard Strauss heisst und sich sogar Komponist nennt," diese Äusserung eines deutschen Professors für Kontrapunkt sei hiermit festgenagelt und einer Nachwelt zu innigstem Behagen aufbewahrt. In Berlin konnte im Frühjahre 1907 die „wundervolle" Tatsache passieren, dass Richard Strauss bei der Wahl zum Mitglied der kgl. Akademie der Künste — abgelehnt wurde. Sehen Sie, sehr verehrter Herr Redakteur, das ist auch so ein Schildbürgerstücklein, wie es nur der deutsche Michel fertig bringt. Ja, ja, das Volk der Denker und Dichter! Wissen Sie jetzt, auf welcher Seite die „Konfusion in der Musik" noch verheerender gewirkt hat? —

Mit der Hoffnung auf Besserung in dieser Konfusion und freundlichen Grüssen

Ihr ergebenster

Max Reger

Colberg a/Ostsee, 5. September 1907

FELIX WEINGARTNER ALS SCHAFFENDER KÜNSTLER

von Peter Raabe-Weimar

s ist noch gar nicht so lange her, dass man für einen Musiker minderer Kategorie gehalten wurde, wenn man es wagte, über Weingartners Kompositionen ein freundliches Wort zu sagen oder gar öffentlich zu schreiben. Allerdings brauchte man sich in den meisten Fällen über diese Degradation nicht übermässig zu grämen, denn mit verschwindend wenigen Ausnahmen wussten die, die so ungeheuer wegwerfend und verächtlich von Weingartners Werken sprachen, in diesen Werken herzlich wenig Bescheid. Das gilt auch von den allermeisten, die über Weingartner schrieben. Geschimpft worden über ihn ist enorm viel, und verurteilt worden ist fast alles, was er schrieb, aber die Urteilsbegründungen fehlen so ziemlich überall, und von einer wirklichen Kenntnis dessen, was so erbarmungslos verdammt wurde, ist nur in den allerseltensten Fällen überhaupt die Rede.

In neuerer Zeit hat sich nun die Lage einigermassen verändert. Das Publikum hat von jeher Weingartner gegenüber keine wirklich feindselige Stellung eingenommen; es steht ihm jetzt nach wie vor nicht unsympathisch gegenüber. Aber auch in den Kritiken bemerkt man eine Art von Umschwung. Es klingt durch die neuesten Berichte über Weingartner-Aufführungen etwas hindurch wie Respekt, wie die Achtung, die jeder einigermassen Besonnene allerorten vor demjenigen hat, der unbeirrt und zielbewusst ruhig seinen Weg geht.

Dieser Wandel der Verhältnisse hat seine guten Gründe, die in erster Linie natürlich durch die Entwicklung Weingartners als Komponisten bedingt sind, im übrigen aber auch einen ursächlichen Zusammenhang haben mit den Zeitumständen und mit mancherlei Faktoren, die Weingartner zwar sonst als Künstler, aber nicht eigentlich als Komponisten angehen.

Wenn man die masslosen Angriffe liest, die in ziemlich allen grossen Tages- und Fachzeitungen seit dem ersten Erscheinen des „Genesius“ gegen Weingartner gerichtet worden sind, so bemerkt man deutlich darin einen immer wiederkehrenden Zug der Bitterkeit, einer Bitterkeit, die nicht nur bedingt sein konnte durch Gegensätze in der

Kunstanschauung, wie sie durch das beurteilte Kunstwerk selbst sich dem Kritiker fühlbar machen. Überall steht gleichsam noch etwas anderes dahinter, das alle sympathischen Regungen hemmt und die sachlichen Gegensätze nach der persönlichen Seite hin zu beeinflussen und zu verschärfen geneigt ist. Es klingt in der Mehrzahl all dieser Verdammungsurteile neben dem positiven „das gefällt mir nicht" oder „das halte ich für schlecht" noch eine andere Stimme mit, die in allen Tonarten und in allen Abstufungen der Empfindung, vom Bedauern bis zum Hass, hinzufügt: „Und grade der wagt es, so und so zu komponieren!"

Das ist bedauerlich, aber es ist erklärlich, wenn auch — nach meiner Auffassung — nicht entschuldbar. Weingartner hat sich in den literarischen Arbeiten, die er veröffentlichte, in den schroffsten Gegensatz gestellt zu allen herrschenden Kunstströmungen. Es ist kaum nötig, das näher auszuführen. Jedermann weiss, dass er zu einer Zeit, als Bayreuth noch als unantastbare Macht im öffentlichen Kunstleben Deutschlands dastand, mit seiner Schrift über die Festspiele einen Sturm der Entrüstung erregte, dass er sich allerlei persönliche Motive vorwerfen und niedrige Verdächtigungen über sich ergehen lassen musste, nur weil er schliesslich laut etwas gesagt hatte, was schon damals im stillen gar mancher Kundige ebenfalls sagte, und was jetzt nach zehn Jahren jedermann sagt, nämlich dass auch in Bayreuth mit Wasser gekocht wird, und manchmal mit nicht ganz — sorgfältig filtriertem.

Dann kam seine Schrift über „die Symphonie nach Beethoven". Da stiess er nun alle vor den Kopf. Er verletzte die Anhänger Brahms', er kränkte die Verehrer Bruckners, und er reizte bis zur Wut alle diejenigen, die sich um Richard Strauss scharten, weil er dessen Erfolge für ephemere hielt und seine Anhänger, die fest überzeugt waren, sich im Siegeszuge einer kulturhistorisch unvergänglichen Erscheinung zu befinden, mit Wasser begoss, indem er das ernüchternde und erkältende Wort „Mode" aussprach. — Mit seiner Schrift „Über das Dirigieren" hat er auch nicht gerade Liebe gesät. Kurz und gut, er musste sich darauf gefasst machen, Hass zu ernten. Und das ist ihm ja denn auch im vollsten Masse beschieden gewesen. Was er Wahres und Tüchtiges gesagt und getan hat, wurde in für ihn ungünstiger Weise beurteilt. Nur den Dirigenten liess man ziemlich unbedingt gelten. Ziemlich, auch nicht ganz. Auch da hat es Leute gegeben, die ihm Unnatur, Pose und sonst allerlei Herabsetzendes vorwarfen oder andichteten.

Hass und Übelwollen sehen nicht scharf, und so kam es, dass von den ausgesprochenen Gegnern Weingartners auch das, was ganz unverkennbar gut war, für schlecht gehalten wurde. Seine langjährige Beschäftigung mit Brahms z. B. zwang ihn, sein Urteil über den Meister zu verändern. Er erkannte, dass er mit seiner schroffen Charakteristik der Brahmsschen

Schaffensweise im Unrecht gewesen war und erklärte öffentlich, dass er sich eben früher geirrt habe, und dass er jetzt anderer Meinung sei. Das ist ehrlich und mannhaft-ruhig gehandelt. Diejenigen, die ihm, gelinde gesagt, nicht wohlwollten, fassten es nicht so auf. Da hiess es denn: „Na also, er weiss nicht, was er will; erst verurteilt er etwas, dann hebt er's wieder in den Himmel. Er ist überhaupt konfus, inkonsequent, keine gefestigte Persönlichkeit." Auch ganz abgesehen von diesem Einzelfall mit Brahms begegnet dem Beobachter der Beurteilung von Weingartners Schaffen immer wieder der Vorwurf über die mangelnde „Persönlichkeit". Was das eigentlich ist: eine „Persönlichkeit", das wird dabei niemals recht definiert. Es ist wohl auch nicht ganz leicht zu sagen; von Musikern vielleicht noch schwerer als z. B. von Dichtern. In der Beurteilung musikalischen Schaffens hat man sich gewöhnt, nach den Kennzeichen des absolut Neuen, des Nichtdagewesenen in Form oder Ausdrucksweise auszuschauen, wenn man das Prädikat der „Persönlichkeit" erteilen will. Das führt dann dahin, dass man das Originelle nur mehr im Sonderlichen sucht, d. h. in dem, was sich unmittelbar auf Schritt und Tritt aufdrängt. Ein sogenanntes „Original" im Leben ist aber durchaus nicht immer eine Persönlichkeit. In der Dichtkunst (vielleicht, weil sie die so unendlich viel ältere ist) urteilt man darin viel liberaler, viel reifer. Es fiele z. B. keinem Menschen mehr ein, Männer wie Stifter oder Otto Ludwig für keine „Persönlichkeiten" zu halten, weil sie weder neue Formen geschaffen, noch innerhalb der alten so absonderlich, so „originell" geschrieben haben, dass man von jedem Satze oder auch nur von jedem Gedichte sagen müsste: das kann kein anderer als nur Stifter oder Ludwig geschrieben haben. Dass sie sehr wohl „Persönlichkeiten", d. h. in sich gefestigte Individualitäten waren, zeigt sich an ganz anderen Dingen als nur an den Merkmalen des jeweils Neuen. Es zeigt sich vor allem darin, dass ihre Werke überall der Ausdruck einer reifen, zwar festen, aber durch kein Dogma gefesselten Welt- und Kunstanschauung sind.

In diesem Sinne ist auch der Komponist Weingartner zweifellos eine Persönlichkeit. Er hat keine neuen Formen geschaffen, es ist wahr, — wer hat das von den neuesten Komponisten überhaupt? — aber er hat, ausgestattet mit einem schon erstaunlich früh erworbenen, reichen technischen Können in den verschiedenen bestehenden musikalischen Formen Werke geschaffen, in denen sich für den aufmerksam Hinschauenden eine durchaus charakteristische „musikalische Handschrift" erkennen lässt.

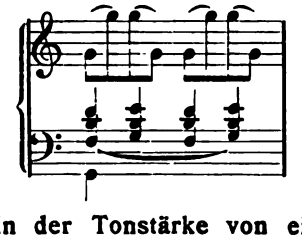
Freilich, hinschauen muss man. Sonst passiert es einem, dass man gerade die Charakteristika für Zufälligkeiten hält und bewusste Gestaltungsprinzipien als solche nicht erkennt, wodurch dann einer sachgemässen Beurteilung jede Grundlage entzogen wird.

Die Lyrik

In einer Kritik über den Lyriker Weingartner findet sich u. a. der folgende Satz: „Von dem vielen sonst hier Gehörten ist erwähnenswert eine ausserordentlich abgefallene ‚Vermonotonung' der Heineschen Wallfahrt nach Kevlaar von Weingartner für Mezzosopran mit angeblichem Orchester."

Dieses Musterbeispiel für den unfreundlichen Ton, in dem die Mehrzahl der Kritiker über Weingartners Kompositionen zu schreiben pflegt, ist zugleich ein Musterbeispiel dafür, wie man ein Stück in seinem innersten Wesen missverstehen und das Missverständnis dann in diskreditierender Weise äussern kann.

Aus der Kalauer-Tonart in diejenige der nüchternen Sachlichkeit transponiert, würde das „Urteil" ungefähr heissen: Weingartner hat die Wallfahrt nach Kevlaar in so monotoner Weise komponiert, dass sie das Publikum langweilte; seine Instrumentation ist so dürftig, dass sie nicht als Orchestermusik gelten kann. Wie sieht es nun in Wahrheit damit aus? Der Ton, auf den Weingartner das Stück gestimmt hat, ist dem Charakter der Dichtung entsprechend ein düster-legendärer. Innerhalb dieser gedrückten Stimmung, die an sich etwas beabsichtigt Monotones hat, wendete nun aber der Komponist (wie in vielen seiner späteren Gesänge) die Gleichförmigkeit in Rhythmus oder Harmonie, oder in beiden zusammen wiederholt an, um dadurch ganz besondere Wirkungen zu erzielen, deren Möglichkeit jeder zugeben muss, der nicht ohne weiteres auf dem Standpunkt verharrt: was monoton ist, muss unter allen Umständen langweilig sein. So malt Weingartner z. B. in dieser Einfarbigkeit mit einer ans Groteske streifenden Realistik den Gang der Prozession: die Singstimme bleibt fortdauernd während der ganzen Scene auf einem einzigen Tone, einem g, während das Orchester beständig, mit allerdings fast betäubender Starrheit den folgenden Takt wiederholt:



Das steigert sich dann in der Tonstärke von einem wie von fern herwehenden Pianissimo bis zum brausenden Fortissimo, um dann allmählich nachzulassen:

„Es flattern die Kirchenfahnen,
Es singt im Kirchenton;
Das ist zu Köln am Rheine,
Da geht die Prozession — —"

Dann wieder bedient sich der Komponist des gleichen Ausdrucksmittels, wenn er schildert, wie der Todkranke zögernd und schleppend sich dem Heiligenbilde nähert: immer wieder ertönt die gleiche Note auf vielen Textworten; öde und trostlos, gerade weil melodien- und farblos, schleppt sich gleichsam auch der Gesang hin. Das alles will natürlich mit höchster Kunst vorgetragen sein. Wo die bewusst angewendete Monotonie nicht vom Sänger bewusst aufgefasst und zur Seelenmalerei benutzt wird, da bleibt freilich nur die Langeweile übrig, die dann aber nicht der Komponist verschuldet hat.

Die Gleichförmigkeit als Gestaltungsprinzip ist gelegentlich mehr oder minder von allen Meistern der Tonkunst verwendet worden. Als an ein klassisches Beispiel sei an die ersten beiden Sätze der Beethovenschen „Pastorale" erinnert. Und dass sie immer ein gefährliches, leicht zu Missverständnissen Veranlassung gebendes Ausdrucksmittel ist, lehrt die Tatsache, dass noch vor kurzem ein sehr angesehener Kritiker in einem der bedeutendsten Musikcentren Deutschlands schrieb: Beethovens Erfindung wäre in der Pastoralsymphonie doch ziemlich schwach gewesen, denn er hätte sich gezwungen gesehen, ein und denselben Takt immer unzählige Male zu wiederholen!

Bei Weingartner ist es meistens die rhythmische Gleichförmigkeit, die gewissermassen einen umfassenden Bogen über das ganze zu malende Bild spannen soll.

In Gottfried Kellers „Ich denke oft an's blaue Meer" und in Lenaus „Nebel" gab er z. B. dem Stimmungsgehalt der Dichtungen einen prägnanten Ausdruck durch das konsequente Festhalten ein und derselben rhythmischen Bewegung in der Klavierbegleitung. (In beiden Liedern ist es übrigens der gleiche synkopierte Rhythmus, der uns auch sonst in den Kompositionen Weingartners noch öfters begegnet.) Die Vorstellung des unendlich weithin sich dehnenden, kaum bewegten Meeres, ebenso wie die des trüben, alles Sichtbare in ein trostloses Grau verwandelnden Nebels rechtfertigt eine musikalische Behandlung des Stoffes, wie sie die Weingartnerschen Kompositionen bieten. Wie das Wort dem geistigen Auge ein Bild, hier majestätisch, dort bedrückend wirkender Eintönigkeit vermittelt, so schafft der Komponist durch das starre Festhalten an dem Rhythmus der Begleitungsfigur einen parallelen Vorgang für das Ohr, und durch das Zusammengehen beider, der Gehörswahrnehmung und der geistigen Gesichtsanschauung, kann eine Wirkung von ausserordentlicher Intensität erzielt werden, immer vorausgesetzt, dass Wesen und Zweck der „Monotonie" vom Ausführenden richtig begriffen werden.

In ähnlicher und doch wieder sehr verschiedener Weise verwendet Weingartner das Prinzip der Gleichförmigkeit in der Vertonung des Liedes

„Im Walde" von Ada Christen, um das Rauschen der Bäume musikalisch so darzustellen, dass die Grundstimmung des ganzen Liedes dadurch festgelegt wird. Das zugrunde liegende Gedicht ist ein, übrigens in herrlichen Worten gezeichnetes, Bild tiefsten Friedens, der im Walde herrscht. Man hat sich die flüsternden Baumkronen vorzustellen, die leise und feierlich ihr ernstes, trostvolles Lied singen. Weingartner symbolisiert dieses geheimnisvolle Rauschen durch eine in tiefen Oktaven weich und voll, aber doch zart gespielte Bassmelodie, die ohne Unterbrechung wiederum vom ersten bis zum letzten Tone des Liedes sich völlig gleich bleibt. Im Gegensatz zu den oben besprochenen Liedern aber tritt der in der Bassfigur sich aussprechenden Gleichförmigkeit nun nicht nur in der Singstimme, sondern auch in der Diskantpartie des Klaviers eine zart gegliederte Figur gegenüber, deren Bewegung und melodischer Fluss der durch den obstinaten Bass festgehaltenen Grundstimmung individuellere Züge verleiht. Die Singstimme selbst geht wieder rhythmisch und melodisch ihren eigenen Weg; das Ganze aber erhält einen wundersam fesselnden Reiz durch die harmonische Gleichförmigkeit: wie in grossen, weitausholenden Glockenschwingungen tönt durch alles der beständige Wechsel von Tonika und Dominante, und gerade dieses einfachste harmonische Verhältnis spricht hier gleichsam dieselbe Sprache, wie sie in der Natur das Rauschen der Baumwipfel spricht, die Sprache vom elementar Wahren, vom Unberührten, Keuschen.

Die Natur und ihre Reize in musikalischer Kleinmalerei darzustellen, liegt Weingartner überhaupt gut. So sind z. B. seine Blumenlieder aus op. 28 sehr fein gearbeitete und in den Stimmungen äusserst glücklich getroffene Werkchen. Besonders das erste, die „chinesische Rose", hat durch die in einfachster Form gehaltene Klavierbegleitung (mit dem fortdauernd bevorzugten Wechsel von fis und gis) eine musikalische Einkleidung bekommen, die wirklich lebendig den betäubenden Duft und die zart berauschende Farbenfülle der exotischen Blüte widerspiegelt. Diese Klavierbegleitung nun verbindet zwei engverwandte Ausdrucksmittel miteinander, nämlich die an den vorhergehenden Beispielen eingehender erläuterte Gleichförmigkeit mit der einheitlichen Durchführung eines Instrumentalmotives. Die Grenze zwischen beiden Gestaltungsarten ist keine ganz scharfe, dennoch ist sie aber vorhanden und eingehenderer Betrachtung auch deutlich erkennbar. Von den Klassikern bis zu den Liederkomponisten der neusten Zeit ist die Verwertung des durchgeführten Instrumentalmotives die bei weitem häufigste Form der Liedbegleitung überhaupt. Auch in Weingartners lyrischen Kompositionen nimmt sie den breitesten Raum ein. In ihr bietet er eine Fülle feinempfundener musikalischer Charakteristik. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass Heinrich Rietsch in seinem be-

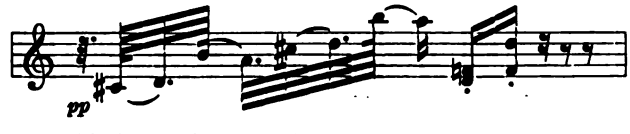
deutenden Buch über „Die deutsche Liedweise" bei der Besprechung gerade dieser Kompositionstechnik ein Weingartnersches Lied als Musterbeispiel heranzieht. Es ist hier unmöglich, im einzelnen darzutun, wie Weingartner durch die Erfindung und Ausgestaltung des Instrumentalmotives den Gefühlsinhalt der Dichtungen dem Hörer vermittelt, wie er durch Anlage und Führung der melodischen Linie Höhepunkte bezeichnet usw. Nur einer besonders charakteristischen Eigenschaft seines lyrischen Schaffens sei noch gedacht: nämlich der Art, wie er durch motivische Anspielungen oder sonstige musikalische Mittel das in den Dichterworten gegebene Bild ergänzt. Es zeigt sich da, was sich auch bei der Betrachtung seiner Instrumental- und namentlich natürlich seiner Bühnenwerke bestätigt, dass er ein stark entwickeltes Gefühl für poetische Bilder und eine eigene Kraft besitzt, diesen Bildern oder Visionen musikalischen Ausdruck zu verleihen.

Wie der wahre, echte Schauspieler aus den Charakterzügen, den Reden und Handlungen irgend einer poetischen Gestalt neue Züge folgert, die das Gesamtbild ergänzen, wie er so Eigenes hinzufügt zu dem, was der Poet andeutete, so sieht auch Weingartner in den Gedichten, die er komponiert (wie es sich übrigens für den echten Lyriker gehört), oft noch Bilder, die eben seine Phantasie dazuschafft. Er liest zwischen den Zeilen und gibt das dort Gelesene wieder, und zwar meistens in so unscheinbaren aber doch so knapp erfassten Einzelheiten, dass es dem Zuhörer kaum zum Bewusstsein kommt, wie hier die dichterische Vorlage ergänzt, erweitert, ausgemalt wurde. Ein Beispiel möge das Verfahren, das sich generell schwer beschreiben lässt, erläutern.

Er komponiert ein Lied: „Das Blumenmädchen" (op. 32, No. 5), da heisst es im Anfang:

„Ich will hier am Portale stehn
Mit meinen Blumen eine Weile,
Und seh' ich ihn vorübergehn,
So flücht ich hinter jene Säule."

Dieses Flüchten charakterisiert ein kleines Instrumentalmotiv:



Am Schluss des Liedes heisst es dann:

„Und hör' ich ferne seinen Schritt,
So werf ich es [nämlich ein Sträusschen] zu seinen Füssen,
Und wenn er sorglos darauf tritt,
So heb ichs auf, um es zu küssen."

Der Komponist hat dem in der letzten Strophe geschilderten Vorgange mit wenigen Federstrichen eine ganz spezielle, detaillierte Deutung gegeben. Er lässt zu den Worten: „so werf ich es zu seinen Füssen" jenes kleine Motiv in höherer Tonlage, forte beginnend aber ganz schnell in der Stärke abnehmend und in einem ritardando endigend erklingen. Nach langer Pause erscheint dann vor den Worten: „so heb' ich's auf" der Anfang des Motives viel langsamer und in weich anschwellendem piano. Wieviel seelisch vertiefter und auch äusserlich anschaulicher wird hier die Situation in der gesungenen Form, als sie es in der ursprünglichen Vorlage des gesprochenen Gedichtes ist. Man sieht durch die musikalische Illustration ganz deutlich, wie das Mädchen, sobald es die Blumen hingeworfen hat, sich hastig verbirgt, wie es in ängstlicher Spannung wartet, was nun geschehen wird, und wie es schliesslich langsam wieder hervortritt, um traurig den Strauss aufzuheben. Das alles spielt sich musikalisch in einem Moment ab; es ist gewissermassen nur ein Glanzlicht, das einen besonderen Punkt des kleinen Bildchens lebendiger hervortreten lässt. Solcher Glanzlichter findet man viele in den Weingartnerschen Liedern, und überall geben sie sich unaufdringlich, fügen sich dem Gesamtbilde logisch ein und verleihen ihm ein individuelles Gepräge.

Man wirft Weingartner so gern Mangel an Individualität vor! All diese kleinen Züge aber, an denen ein musikalischer Mensch bei wirklich aufmerksamer Betrachtung doch kaum vorübergehen kann, ohne sie zu bemerken, sind ja Äusserungen einer Individualität, und die ganze Art, wie er Dichtungen erfasst und wiedergibt, hat eine durchaus selbständige Tätigkeit des Geistes zur Voraussetzung. Nur liegt es eben nicht immer oben auf! Und das mag ja wohl dem allgemeinen, dem Tageserfolge hinderlich sein. Wünscht man ihm diesen, so kann man es fast bedauern, dass unter all seinen vielen Liedern nicht eines ist, das auch nur im guten Sinne als „Reisser" zu bezeichnen wäre. Auch alle diejenigen, die von einer starken Leidenschaft durchglüht sind, wie z. B. das „Lied der Walküre", „Letzter Tanz" usw., sind zu sehr durchgeführte Seelenbilder, als dass Raum in ihnen wäre für diejenige rein sinnlich reizende Melodieführung und Steigerung, die das Wesen des Reissers ausmachen.

Als dankbar für den öffentlichen Vortrag ist übrigens doch schon eine ganze Anzahl seiner Lieder von Sängern erkannt und verbreitet worden: die „Plauderwäsche", „Motten", „Frühlingsgespenster", also namentlich die humoristischen Lieder, werden ziemlich viel gesungen. Dem Komponisten ist auch gerade in diesem Genre manch treffliches Stückchen gelungen. (Ausser den soeben angeführten seien noch als besonders geeignet für Sängerinnen, die Humor haben, genannt: „Zwei Gänse" [aus

op. 19] und „Vogellied“ aus der zuletzt veröffentlichten Liedergruppe [op. 41]). Aber auch unter den ernsteren Liedern haben manche eine weitere Verbreitung gefunden: „Wenn schlanke Lilien wandelten“, „Lied der Ghawâze“, „Die Wallfahrt“; andere wieder werden noch ohne Zweifel ihren Weg machen, wie, um nur eines zu nennen, das meisterhaft gearbeitete „Jedem das Seine“. Die schönsten Lieder freilich werden vielleicht niemals in der breiten Öffentlichkeit Boden gewinnen. Ich denke da an Gedichte wie „Datura suavolens“, „Anakreon“, „Der öde Garten“, kurz an solche, über denen ein, für Weingartners Lyrik besonders charakteristischer Schleier keuscher Rührung und Weltabgewandtheit liegt. Die wenden sich auch gar nicht an das sogenannte Publikum; sie wenden sich an gar wenige, nämlich an die, denen auch der Staub auf den Flügeln des Schmetterlings als Kunstwerk heilig ist.

Chöre mit Orchester und Bühnenwerke

Alle Eigenschaften der Konzeptionsweise Weingartners, wie die Beschäftigung mit seinen lyrischen Kompositionen sie erkennen lässt, zeigen sich in potenzierter Form in zwei Werken, die deshalb als ein Höhepunkt seines Schaffens angesehen werden müssen: in den beiden achtstimmigen Chören mit Orchester „Traumnacht“ und „Sturmhymnus“, die als 38stes Werk vor ungefähr zwei Jahren erschienen.

Die reichsten Mittel des grossen Orchesters und des polyphonen Chorsatzes sind hier verwendet. Die Werke selbst sind gross angelegte Stimmungsgemälde, deren kühn gezeichnete Konturen und deren Farbenreichtum bewundernswert sind. Die Wirkung muss bei würdiger Aufführung eine ganz enorme sein. Weingartners Tonsprache ist in diesen beiden Chören eine durchaus eigene. Sein virtuoses Können, seine eminente Beherrschung alles dessen, was man unter dem Begriff musikalischer Technik nur irgend versteht, wurde ja von jeher auch von seinen Gegnern zugegeben. In diesen beiden Werken trägt nun die Fülle seines Könnens die reifsten Früchte. Wenn heutzutage eine Komposition gut instrumentiert ist, so fällt das kaum noch auf. Es können das eben sehr viele. Aber man muss doch einen Unterschied machen zwischen derjenigen Art zu instrumentieren, die nur das gute oder selbst das vortreffliche Klingen des Musikstückes bezweckt und erreicht, und derjenigen Art, bei der Tonmischungen und Klangreize förmlich aus dem musikalischen und poetischen Gedanken herausgeboren werden. Die Texte der beiden in Rede stehenden Chöre forderten nun einen verschwenderischen Reichtum an Klangschattierungen, und der Komponist streute diesen Reichtum mit vollen Händen aus. Da begegnen uns Töne äusserster Zartheit und massloser

Kraft; wir hören das geheimnisvoll gespenstige Flüstern des leise sich regenden Blattes und das tosende Brüllen des entfesselten Orkanes, das traumverlorene Murmeln leicht bewegter Wellen, das Ächzen der Todesangst und Verzweiflung und das Donnern der Posaunen des Weltgerichtes. Aber nicht die instrumentale Einkleidung ist es, die den Werken ihren bevorzugten Platz in dem Schaffen Weingartners einräumt, sondern die reife und reiche Kunst, mit der sie aufgebaut und gegliedert sind. Die Fülle feiner Details schliesst sich zusammen und rundet sich zu einem Ganzen. Die etwas verbrauchte Bezeichnung „grosszügig" kann in ihrer reinsten Bedeutung auf die beiden Chöre angewendet werden. Als eine Stichprobe dafür betrachte man z. B. die Stelle in der „Traumnacht", die das „rasche Geistertreiben" schildert, das sich nächtens vor dem „weissen Hause der Träume" entwickelt. Die Dichtung entwirft da mit scharfen Strichen ein phantastisches Bild wirren Gedränges. Alle Arten von Träumen in den wunderlichsten Personifizierungen: „mit Blüten im Haar und Kronen von Gold usw., mit Skapulier und Perlgeschmeid, und Thyrsosstab und Pilgerkleid und Tod und Teufelslüsten" drängen sich da durcheinander, um dann in der Finsternis zu verschwinden. Auch für dieses Drängen hat die Dichtung wieder allerlei spezielle Bezeichnungen: „so gleitet es leicht und humpelt sacht und schwebt und wuchtet durch die Nacht". Bei der Komposition derartig differenzierter Stimmungen und Vorgänge liegt nun die Gefahr nahe, auch musikalisch so ins einzelne zu gehen, dass die grosse Linie dadurch unterbrochen wird. Anderseits darf aber selbstverständlich die Musik hier nicht das Wort nur für sich allein aufkommen lassen. Weingartner hat in seiner musikalischen Fassung dieser Szene mit feinem Gefühl beides zu vereinigen verstanden: die Wahrung des Flusses und das prägnante Herausheben der Einzelbilder. Zunächst hält er während der Schilderung des ganzen Vorganges einen Hauptrhythmus fest; das gibt das Gefühl: es ist ein beständiges Vorwärtsdrängen; daneben aber benutzt er alle Mittel, die der Musik dafür zur Verfügung stehen, in charakteristischer, aber doch nicht aufdringlicher Weise, um die verschiedenartigen Typen des Geisterspukes, die sich da durcheinander drängen, zu zeichnen: bald ist es die Deklamation, wie bei den Worten „mit Skapulier", wo er dem beweglichen $^6/_8$-Rhythmus des Orchesters die steiferen würdigeren $^4/_8$ im Chorgesange entgegensetzt, dann ist es wieder der helle Sopranklang, wie bei dem ersten Auftreten des Wortes „Thyrsosstab", oder es sind instrumentale Mittel: Klarinettentriller und Bratschentremolo beim Worte „Wirrhaar", dem er durch Pausen zwischen den beiden Silben noch einen besonders prononcierten Ausdruck gibt; kurz, trotz allen Hastens und Durcheinanderwirrens tauchen doch deutlich alle die Figuren, die der Dichter zeichnet, auf, und zwar wirklich als

Spukgestalten, gespenstig und wesenlos. Die Gabe Weingartners, mit eigenen Augen eine Dichtung zu sehen, auf die schon bei der Besprechung seiner Lieder hingewiesen wurde, zeigt sich auch an dieser Stelle mit grosser Deutlichkeit. Man sehe sich darauf hin z. B. einmal an, wie er die Worte „und Tod" aufgefasst und wiedergegeben hat. Mitten in dem wüstesten Vorwärtsstürmen bricht plötzlich Chor und Orchester ab, und nur von Alt- und Basstimmen, ohne jede Begleitung, tonlos und im Zeitmass zurückhaltend, ertönen diese beiden Worte: „und Tod", um kurz darauf in gellendem Fortissimo vom ganzen Chor wiederholt zu werden. Das wirkt wie ein Alb, der in schwerem Traume beim Anblick des unentrinnbaren Todes die Glieder lähmt, bis der Aufschrei des Entsetzens dem Körper die Kraft der Verzweiflung gibt.

Solche Proben packender Anschaulichkeit weisen auf eines der Hauptelemente von Weingartners Beanlagung hin, auf sein dramatisches Talent. Von den ersten Anfängen seiner kompositorischen Tätigkeit bis in die neueste Zeit finden wir ihn immer wieder mit Bühnenarbeiten beschäftigt. Als Achtzehnjähriger komponiert er die „Sakuntala", wenige Jahre darauf die „Malawika", beide nach Dramen von Kalidasa. Er steht in beiden Werken vollständig im Banne Wagners und Liszts. Die Sprache der selbst verfassten Textbücher, die Melodie und Harmonik, ebenso wie die übrigens mit staunenswertem Geschick gearbeitete Instrumentation zeigen deutlich auf jeder Seite der Partitur den ganz unmittelbaren Einfluss der genannten Meister. Die beiden Jugendopern sind für uns heutzutage nur noch als Werke zu betrachten, an denen Weingartner selbst lernte. In dieser Hinsicht sind sie allerdings ganz interessant. Da hier der Raum fehlt, um die Fäden zu verfolgen, die von ihnen zu den späteren Werken des Komponisten führen, so möge es bei ihrer Erwähnung sein Bewenden haben.

Das erste grosse Bühnenwerk Weingartners ist der 1888—1891 komponierte und am 15. November des folgenden Jahres in Berlin zum ersten Male aufgeführte „Genesius." Was im Beginn dieser Studie gesagt wurde, dass nämlich die Beurteilung Weingartnerschen Schaffens einen bemerkenswerten Wandel erkennen lässt, ist nirgend deutlicher wahrzunehmen als beim Vergleich der Aufnahme, die der „Genesius" bei seiner Erstaufführung in Berlin fand, und der, die ihm in den jüngsten Aufführungen in Antwerpen und Köln zuteil wurde. Es ist nicht sehr erquicklich, rückschauend zu betrachten, in welcher Weise das Gros der Berliner Beurteiler gegen den „Genesius" zu Felde zog. Möge eine Erwägung darüber hier ganz aus dem Spiele bleiben, ob es überhaupt je statthaft ist, auch bei schärfster und entschiedenster Ablehnung eines Kunstwerkes oder einer Kunstleistung, mit Keulenschlägen zu kämpfen und mit verletzenden Witzen dem Verdammungsurteile Ausdruck zu geben. Eins bleibt wohl für jeden ruhig und

besonnen Urteilenden ausser Frage, und das ist, dass wenn irgend eine Eigenschaft das Anrecht auf sachlich ernste, wenn auch vielleicht total ablehnende Kritik Anspruch machen kann, es der unzweifelhafte Idealismus und offenkundige künstlerische Ernst ist. Und wie man den dem „Genesius" absprechen kann, das ist mir, offen gestanden, ein Rätsel. Die Beurteilung, die das Werk in den späteren Aufführungen in Mannheim, Weimar, Leipzig, Prag fand, war denn auch schon eine wesentlich andere. Das Hauptleitmotiv der brüsken Verurteilungen in Berlin war wohl der Vorwurf vom Mangel an Originalität. Das ging ja gleich mit einem Motiv an, das man so ähnlich schon einmal in ††† Mendelssohns „Athalia" gehört hatte! Nun, diese „Anlehnung" wurde ja schon damals von Weingartner selbst aufgeklärt. Er sowohl wie Mendelssohn hatten aus der gleichen Quelle geschöpft, nämlich aus einem alten katholischen Kirchengesange. Wir schenken heute Weingartner seine „Rechtfertigung" gern (wie er sie sich jetzt wohl selbst schenken würde). Darin hat sich in den letzten fünfzehn Jahren doch wohl eine etwas freiere Anschauung Bahn gebrochen. Über Notenähnlichkeiten, die das Wesen der beiden Kunstwerke nicht im mindesten berühren, stolpern heutzutage nur noch ganz hoffnungslose Reminiszenzenjäger. In diesem speziellen Falle kann man vielleicht sogar gemütsruhig abwarten, wo sich die inkriminierte Melodie länger erhalten wird, in der „Athalia", die schon dreiviertel tot ist, oder im „Genesius", der erst eben so kräftige Zeichen von Lebensfähigkeit von sich gegeben hat.

Dass Weingartner aber im „Genesius" unter dem Einfluss anderer Meister, oder besser gesagt eines anderen Meisters, nämlich Wagners steht, ist so zweifellos wie selbstverständlich. Wer wollte und wer dürfte sich diesem Einflusse entziehen! Über das Prinzipielle dieser Tatsache auch nur ein Wort zu verlieren, wäre töricht und überflüssig. Es gilt da das, was Goethe einmal zu Eckermann gesagt hat: „Von einem durchaus verrückten und fehlerhaften Künstler liesse sich allenfalls sagen, er habe alles von sich selber, allein von einem trefflichen nicht."

Es ist übrigens sehr merkwürdig mit diesem Einflusse Wagners auf Weingartner. In den Jugendopern war es unzweifelhaft der Schöpfer des „Parsifal" und vielleicht des „Ringes", der den jungen Komponisten so ganz und gar in seinem Banne hatte, im „Genesius" ist es der Komponist des „Tannhäuser", der befruchtend wirkt, und im „Orestes", dem nächsten und bisher letzten Bühnenwerke Weingartners, ist es Wagner, Wagner schlechthin, als der Bereiter eines Kulturbodens, als der Gesetzgeber einer neuen Schaffensepoche, der Evangelist der Heilslehre von der Wahrhaftigkeit in der Kunstausübung. Zu den Grundlagen dieses Evangeliums gehört es, dem Streben zu entsagen, das irgend wieder Mode und dem Tagesbedürfnisse entgegenkommt. Nun, wer nach sensationellen Erfolgen, nach Massen-

aufführungen und der Gunst des grossen Publikums strebt, der schreibt weder einen „Genesius“ noch eine „Orestie“. Beide sind schon ihrem Stoffe nach Dramen der Überzeugungstreue.

Die Dichtung zum „Genesius“, die Weingartner unter Benutzung der Operndichtung „Geminiamus“ von Hans Herrig verfasste, gehört zu dem Wirksamsten, was seit Wagner für die deutsche Opernbühne geschrieben worden ist. Wirksam nicht nur durch die Verwendung aller theatralischen Mittel, sondern vor allem durch die psychologische Folgerichtigkeit der Handlung und die Zeichnung der Charaktere. Dass bei der letzteren der Musik die wesentlichste Rolle zufällt, versteht sich von selbst. Wenn aber von einer Beeinflussung des Werkes durch den „Tannhäuser“ die Rede war, so zeigt sich diese in dem Musikalischen am wenigsten. Alles rein musikalisch für den „Tannhäuser“ Typische ist im „Genesius“ nicht wieder zu finden. Nur die grosse Form, der Umriss des Ganzen, die Art, wie die Bestandteile der „grossen Oper“ umgebildet und dann benutzt wurden, um ein neues Gebäude aufzuführen, nur das hat der „Genesius“ mit dem „Tannhäuser“ gemein. Ich möchte darauf besonders nachdrücklich verweisen, denn, seltsam genug, aus dem Umstande, dass die Dichtungen des „Tannhäuser“ und des „Genesius“ beide etwas mit dem Christentum zu tun haben, hat oberflächliche und vorschnelle Beurteilung sogleich den Vorwurf zurechtgemacht, der „Genesius“ sei dichterisch abhängig von „Tannhäuser“. Sogar jemand, der einen ausführlichen Essay über Weingartner veröffentlichte, schrieb bezüglich des „Genesius“: „Der Konflikt ist ähnlich dem im Tannhäuser.“ Das ist kompletter Unsinn. Auf der einen Seite Tannhäuser, der innerlich so fest von der Berechtigung des „Menschlichen“ in ihm überzeugt ist, dass er selbst vor dem Papste nicht imstande ist, zu widerrufen, und sich nur des „Sehnens, das kein Büssen noch gekühlt“ anklagen kann, auf der anderen Genesius, der, als er einmal erkannt hat, dass sein Heil im Christentum liege, bis in den Tod an dieser Erkenntnis festhält — wo da die Ähnlichkeit liegen soll, das verstehe ich nicht recht.

Der Berliner Misserfolg hat dem „Genesius“, wie schon erwähnt, nichts anhaben können. Bei jedem wahren Kunstwerke kommt es auf das „Warten-können“ an. Cornelius' „Barbier“ z. B. oder Kleists „Zerbrochener Krug“ (um nur zwei Stücke zu nennen, die beide in Weimar einstmals erbärmlich durchfielen) konnten auch warten. Die Opern, die zu gleicher Zeit mit dem „Genesius“ in Berlin gegeben wurden, und die damals Scharen anzogen, dieselben Scharen, die dem „Genesius“ fern blieben, — all diese Erzeugnisse des „Verismo“ — „A Santa Lucia“, „A Basso Porto“ und was weiss ich wie sie sonst hiessen, — sie konnten jedenfalls nicht warten. Na, und wer nicht warten kann, der muss zuerst abgefertigt

werden! Das ist nun einmal so in der Welt, und es ist wohl auch ganz gut so eingerichtet. —

In Weingartners Jugendopern war es die indische Sagenwelt und die buddhistische Lehre, die den Untergrund für die Dichtungen abgab, im „Genesius" war es das Christentum und seine Verfolgung, im „Orestes" ist es die klassisch-antike Weltanschauung. In allen zusammen aber ist es das Rein-Menschliche, auf das es ankommt, das die Grundlage zu Konflikten und wieder zu deren Lösungen gibt. Das heisst mit anderen Worten: das Tendenziöse fehlt. Und es fehlt mit Recht, denn der Dramatiker hat nur mit Gefühls- nicht mit Verstandeswerten zu rechnen.

Um unmittelbar zu unserem lebendigen Gefühl zu sprechen, das sich durch keine historischen Belehrungen von seiner eigensinnigen Forderung nach Herzensgerechtigkeit abbringen lässt, musste sich Weingartner im „Orestes" teilweise weit von dem griechischen Urbilde entfernen. Die Lösung des Konfliktes musste unserem modernen Empfinden entsprechen, und dazu war eine einschneidende Umdichtung notwendig. Es mangelt hier an Raum, um auf diesbezügliche Einzelheiten näher einzugehen. Man kann eine solche Umdichtung prinzipiell ablehnen, ja man darf es sogar tun, ohne dafür irgendeinen anderen Grund anführen zu können als den der Pietät. Gibt man aber die Möglichkeit zu, dass aus den Ewigkeitswerken der alten Kunst Schätze herauszuheben sind, und dass sie in Einklang mit den Forderungen unserer heutigen Empfindungen gebracht werden können, so muss man Weingartner zuerkennen, dass er mit fest gestaltender Hand in seinem „Orestes" ein Werk schuf, das der Grundforderung des Dramas, derjenigen nach logisch gefestigtem Aufbau, völlig gerecht wird. Ob die Proportionen der Einzelteile alle so sind, dass sie der Bühnenwirksamkeit zugute kommen, kann fraglich erscheinen.

In musikalischer Hinsicht ist der „Orestes" ein grosser Fortschritt gegen den „Genesius", — und auch wieder nicht. Meisterhaft ist die Art, wie Weingartner seine Motive oder deren charakteristischen Einzeleigenschaften (einmal eine rhythmische, ein andermal eine melodische usw.) benutzt, um den feinsten Seelenregungen seiner Personen nachzugehen. Beispiele dafür finden sich auf fast jeder Seite der Partitur. In der Erfindung der Themen selbst scheint mir aber der Komponist nicht immer so frisch zugreifend wie er es im „Genesius" und auch in seinen übrigen Werken ist. Im dritten Teil findet sich sogar ein motivischer Bestandteil, der banal und dessen Vorhandensein ein Fleck an dem Werke ist. Im übrigen ist natürlich auch in bezug auf Erfindung ganz Ausgezeichnetes im „Orestes" enthalten. Im einzelnen darauf hinzuweisen kann nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein.

Die Instrumental-Werke

Weingartner hat keine neuen Formen geschaffen. Das wurde schon gesagt. Er hat es ebenso wenig getan als alle anderen. Aber er gab sich auch nicht den Anschein, als wenn er es täte. Im Gegenteil, er hielt ostentativ darauf, dass man seine Werke nicht als zu denen gehörig betrachtete, die erst durch Sprengung dagewesener Formen entstanden sind, oder entstanden zu sein vorgeben. Die Schlagworte von den „Überwindern Beethovens und Wagners" waren ihm in der Seele zuwider, und er hat nie ein Hehl daraus gemacht. Das brachte ihm den Namen eines Reaktionärs ein. Nun heisst „sich der herrschenden Richtung nicht anschliessen" noch lange nicht Reaktionär sein. Und selbst wenn das der Fall wäre, so kommt es immer noch darauf an, welcher Art denn die „Aktion" ist, der gegenüber man sich reaktionär verhält. Weingartner hat vor kurzem seine Ansicht über musikalische Formen in einem sehr sachlich und klar geschriebenen Artikel in der „Neuen Freien Presse" ausgesprochen. Er erklärt da unter anderem ausdrücklich, dass er gerne da für einen Reaktionär gelten will, wo „Willkür mit Fortschritt" verwechselt wird. Die eingangs erwähnte Bitterkeit aber, mit der alle, oder doch fast alle Gegner Weingartners dem, was er tat und sagte, einen Anstrich der Gehässigkeit gaben, stempelte ihn nicht nur zum Reaktionär, sondern zum Reaktionär aus Schwäche. Schwäche dokumentiert sich für solche, die sie suchen, am ehesten und deutlichsten immer in Widersprüchen, und diese konstruierte man nun in Masse und wollte sie allenthalben in seinen Kompositionen und in seinen Äusserungen über Kunst und Künstler gefunden haben. Das ist immer ein bedenkliches Kampfmittel, aber es war von jeher beliebt. Schopenhauer, der grobe, schrieb einmal vor jetzt gerade 50 Jahren an Dr. Ascher: „Widersprüche aufsuchen ist die gemeinste und von allen Strohköpfen geübte Art, ein Buch und System zu kritisieren: sie blättern bloss hin und her, bis sie Sätze finden, die, aus dem Zusammenhang gerissen, nicht zu einander reimen". Ich kann mir nicht helfen, aber ich habe den Eindruck, dass diejenigen, die z. B. den Programmkomponisten und den absoluten Musiker Weingartner gegen einander ausspielten, auch nur in seinen Partituren „hin und her geblättert" haben.

Weingartner ist niemals Programmusiker gewesen, oder man müsste denn überhaupt dadurch Programmusiker werden, dass man auf das erste Blatt einer Partitur die Worte „Symphonische Dichtung" schreibt. Auch in seiner frühesten Schaffensperiode ist die Beeinflussung seiner Phantasie durch die Dichtkunst nur eine solche ganz allgemeinster Art gewesen, und was von dichterischen Stimmungen ihn zum Komponieren drängte,

war von jeher gleichsam nur eine andere Bezeichnung für eine musikalische Stimmung, die schon in ihm schlummerte. Das zeigt sich mit eklatanter Deutlichkeit schon in den kleinen Klavierstücken, die er als 17jähriger Gymnasiast komponierte und „Tonbilder zu Stifters ‚Studien'" benannte.

Stifter hat bekanntlich, nach Jean Pauls Vorbilde, einzelne Kapitel oder auch ganze Erzählungen nach Gegenständen aus der Natur benannt, nach Steinen, Blumen usw. Nicht mehr als die Dichtungen Stifters inhaltlich mit diesen Steinen und Blumen, haben die in der Form ganz einfach gehaltenen, aber völlig abgerundeten Klavierstückchen Weingartners mit ihren Titeln zu tun. Und wie lose diese Zusammenhänge sind, das weiss ja ein jeder. „Turmalin", schreibt Stifter über eine Novelle und fängt dann seine Erzählung an: „Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel, — — — —". Das klingt wie ein Witz, und doch folgt dann die traurige Erzählung von dem Schicksal eines armen Verlorenen!

Es gibt Menschen, deren Seele sich öffnet bei der Nennung eines Wortes, das Erinnerungen irgend welcher Art weckt, deren Phantasie zu spielen anfängt, die zu träumen beginnen, wenn man eines Kunstwerkes, einer Landschaft, eines Erlebnisses gedenkt, und die in ihren Träumen dann weit abgeführt werden von dem eigentlichen Ausgangspunkte. Jeder phantasiebegabte Künstler gehört zu diesen Menschen, und so auch Weingartner. Gestaltete nun ein Musiker früherer Zeit solche Träumerei zu einem Kunstwerke, und gab er dem eine feste und scharf umrissene Form, so nannte er es nach dieser Form, und tut dasselbe ein jetzt lebender Musiker, so gibt er ihm den Namen dessen, wovon seine Phantasie ausging. Dass er dann gewöhnlich heute noch dazu setzt: „Symphonische Dichtung" ist ein Umstand, der viel Verwirrung anrichtet. So „glücklich gefunden" Wagner diesen Titel nennt, so unglücklich angewendet ist er dabei im Grunde meistens, genau so unglücklich, oder unzutreffend, oder überflüssig, oder falsch wie einstmals das Wort „Ouvertüre" für ein Kunstwerk, das längst wirklich „symphonische Dichtung" war.

Weingartners „Gefilde der Seligen" ist eine solche Träumerei. Der Aufbau dieses Stückes lässt so recht deutlich erkennen, wie der Anblick des Böcklinschen Gemäldes eine Traumregung nach der anderen in der Seele des Komponisten weckt, wie die einzelnen Gestalten und Gestaltungen der Phantasie zueinander in Beziehung treten, und wie schliesslich das innen geschaute Bild dem geistigen Gesichtskreise wieder entschwindet, wegzieht ins Ungewisse. Böcklins blaues Wasser, das immer tiefer wird, je länger man hineinschaut, und seine weissen Märchenschwäne, die sich in der Krystallflut spiegeln, sie mögen wohl auch in der Phantasie desjenigen

Hörers auftauchen, der je vor dem Gemälde stand, wenn die tiefen geheimnisvollen Töne im Orchester einsetzen, und zartschwebend der Gesang der Geigen sich darüber erhebt. Nun ist es aber auch schon aus mit den direkten Beziehungen zwischen dem mit dem Pinsel gemalten und dem mit der Notenfeder skizzierten Bilde. Was sonst noch in dem farbenfrohen Orchesterrondo sich an Stimmungsvorgängen abspielt, das hängt mit den Böcklinschen Gestalten kaum noch zusammen. Wie durch das Bild der Komponist „angeregt" wurde, so, und nicht anders soll durch den Titel der Hörer angeregt werden, um willig dem Tonsetzer zu folgen in eine Sphäre seiner Fantasie, in der heitere Anmut herrscht, die Anmut, die den Erlebnissen der Seele eben den zart verklärenden Glanz verleiht, von dem wir uns alles im „Gefilde der Seligen" umwoben denken.

Je unbestimmter also die Grundlage ist, auf der die träumende Phantasie des Musikers und die Schöpfereingebung dessen, der ihn anregte, einander treffen, desto freier wird nicht nur der Komponist gestalten können, sondern desto williger wird auch der Hörer sich dem Ideengange des Komponisten anschliessen. Sobald die (nennen wir es nun einmal) programmatische Vorlage ganz bestimmte Züge aufweist, die schon in der Vorstellung des Hörers mit unerschütterlicher Deutlichkeit wurzeln, wird sich dieser Hörer schwerer entschliessen, seiner eigenen Auffassung von dem Gegenstande die eines Komponisten anzupassen. So verhält es sich mit allen Tondichtungen, die entstanden sind nach dem Vorbilde, oder auch nur wieder auf Anregung einer bekannten Gestalt aus der Dichtung oder Geschichte. Und so verhält es sich auch mit Weingartners „König Lear". Das Wort „Lear" schliesst nicht nur einen Charakter von typisch-scharfer Bedeutung, sondern auch ein Schicksal ein, eine ganz bestimmte, so und so verlaufene Geschichte, bei der nicht einmal alles Geschehene aus psychologischen Ursachen geschehen musste, sondern bei der Umstände, Verwickelungen, ja selbst Zufälle eine entscheidende Rolle spielten. Will man dem Hörer verwehren, an diese Umstände und Zufälle beim Hören des Tonstückes zu denken, so legt man seiner Phantasie Fesseln an, und diese Fesseln hindern ihn dann, mit der rechten Bewegungsfreiheit dem Komponisten auch dahin zu folgen, wohin er sonst wohl mit ihm zusammengehen könnte. Weingartners „König Lear" ist kein musikalisches Analogon zu Shakespeare's Tragödie geworden. Nicht weil der Komponist zu schwach gewesen wäre, seinen Weg ganz zu gehen, sondern weil es überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit ist, einem Dichterwerk ein musikalisches Pendant zu geben. Es gibt nur einen „König Lear", und der ist von Shakespeare, sowie es nur einen „Hamlet" gibt, den er und nicht Liszt schrieb, nur einen „Romeo", der von ihm und nicht von Berlioz ist, nur einen „Macbeth", der seiner Feder entstammt

und nicht derjenigen Richard Strauss'! Was all diese Stücke als musikalische Kunstwerke sonst noch für gute Qualitäten haben, das steht auf einem ganz anderen Blatte.

Auch Weingartners „König Lear" ist ein vortrefflich klingendes und vor allem ein formal sehr sicher gestaltetes Stück (mir persönlich ist es musikalisch eigentlich sogar lieber als das „Gefilde der Seligen"), aber: eine symphonische Dichtung ist es ganz gewiss nicht, wenn man darunter eben den Versuch einer Umwertung dichterischer Werte in solche musikalischer Art versteht.

Mit dem „Lear" war Weingartner sich darüber klar geworden, dass die Instrumentalmusik nur ohne die Fesseln fremder Einflüsse sich naturgemäss entwickeln und entfalten könne, und als er dieser Überzeugung nun Ausdruck gab durch die Komposition seiner ersten Symphonie, lehnte er prinzipiell die Kunstrichtung ab, die dem Charakteristischen in der Musik den ersten Platz zuwies. Und seinerseits wurde er nun wieder abgelehnt von allen, die jener Kunstrichtung huldigten. Er stand so ziemlich vereinsamt da, und wie es fast immer zu geschehen pflegt, er wollte nun auch einsam sein, er trotzte sich sozusagen in seine Einsamkeit hinein, und die Folge davon ist, dass in dieser ersten Symphonie sich Spuren finden, die darauf hindeuten, dass hier ein Prinzipienkampf durchgefochten werden sollte. Er wollte zeigen, dass keine Grübelei oder irgendwie von Verstandestätigkeit angekränkelte Mache in seiner Musik sei, und so trug diese Musik den Stempel des Unbekümmerten, etwas Draufgängerischen in bezug auf die Themenwahl und den des Althergebrachten in der Form. Er kümmert sich nicht um Anlehnungen, sieht auch nicht darauf, ob jedes Motiv recht edel und wertvoll ist, und arbeitet streng, wenn auch flott, so, wie man's eben gelernt hat.

Aber schon das folgende Werk, das erste Streichquartett, zeigt Weingartner wieder als einen, der sich selbst gefunden, in dem sich das künstlerische Gleichgewicht hergestellt hat. Einfachheit und Klarheit sind auch hier die vorwiegenden Eigenschaften. Mit ihnen aber paart sich die Vornehmheit der Erfindung. Und das steigert sich in jedem folgenden Werke. Das zweite Quartett mit der düsteren Tragik seines ersten Satzes, dem wundervollen Gesange der „Fantasia" und der Wildheit des Finale ist ein von aller Schablone weit entferntes, tief empfundenes Werk. Seine zweite Symphonie ist ein Orchesterstück, das eine wahrhaft herzerfrischende Lebendigkeit ausstrahlt. Frische ist auch das Grundelement des dritten Quartetts; am tiefsten aber geht Weingartner in seiner Kammermusik wohl in dem wie aus einem Guss geschaffenen Sextett für Klavier und fünf Streichinstrumente. Wer an all diesen Werken in der profunden Ausnutzung aller harmonischen, aller instrumentalen und satz-

technischen Mittel nicht den Geist wirklich modernen Empfindens verspürt, der muss diesen Geist wohl in Dingen suchen, die ausserhalb des Musikalischen liegen. In seinem letzten grösseren Instrumentalwerke, dem Streichquintett op. 40, nähert sich Weingartner der Ausdrucksweise der äussersten Linken dadurch, dass er eine kompliziertere Sprache spricht. Das macht fast den Eindruck der Absichtlichkeit, — „hier stehe ich, ich kann auch anders!" Aber in demselben Werke finden sich dann schon wieder Stellen von so ungetrübter Natürlichkeit, wie z. B. das entzückende Menuett und der czardasähnliche Zweivierteltakt, dass man den Weingartner wiedererkennt, der praktisch und theoretisch immer wieder darauf hinweist, dass es nur eine Art des Gesanges gibt, die angehört zu werden verdient, nämlich die, zu singen, wie einem der Schnabel gewachsen ist. Recht ausdrücklich betonte er das durch die Veröffentlichung seiner beiden Violinsonaten op. 42.

Als sich Weingartner seinerzeit von der Öffentlichkeit zurückzog, um nur seinem Schaffen zu leben, da fragten viele: befindet sich der Mann nicht in einem verhängnisvollen Irrtum? Sollte er nicht lieber grade recht intensiv seine eminente Dirigentengabe betätigen, statt zu komponieren? Das alles war natürlich müssig. Ein Schaffender hat nicht die Gewalt über sich, zu sagen: ich will nicht schaffen. — Jetzt, wo Weingartner wieder auch als ausübender Künstler hervortritt, und zwar in einem Amte, das die grössten Anforderungen an ihn stellen wird, fragt man vielleicht wieder: kann er denn das mit seinem Drang zu komponieren vereinbaren? Nun, die Erfahrung hat gelehrt, dass selbst die reichste Betätigung auf reproduktivem Gebiete die Produktionskraft nicht zu hindern braucht. Was haben unsere grössten Meister noch alles „nebenher" getan und tun müssen! Das ist jedenfalls sicher, dass Weingartner die Befriedigung, die ihm aus seinem Schaffen erwächst, höher stellt als alle Ehrungen, als alle Macht, die ihm sonst zuteil werden kann, und dass alle noch so heftigen und gehässigen Angriffe ihn nicht von der strikten Verfolgung seiner Ziele und Ideale abbringen können. Es passt auf ihn ein schönes Wort, das Ambros einmal geschrieben hat:

„Der echte Künstler gleicht dem Hausvater im Evangelium, der sein Gastmahl rüstet, ohne zu fragen, was für Gäste sich zu Tische setzen werden, ohne sich darum zu kümmern, ob sich überhaupt Gäste einfinden, und ob er auf ihren Dank rechnen darf. Es ist ein wahres Glück, dass er eine Freundin hat, die ihn tröstet und für alles entschädigt: die Kunst!"

OFFENER BRIEF

von Felix Weingartner

Bad Kreuth, 3. September 1907

Sehr geehrter Herr!

Sie wünschen etwas „persönliches“ von mir. Es ist nicht leicht, Ihren Wunsch zu erfüllen. Mit einer biographischen Skizze irgend eines Lebensabschnittes wird Ihnen nicht gedient sein; mit Mitteilungen aus seinem Innenleben aber muss man sehr vorsichtig sein. Nichts wird so leicht missverstanden, nichts bietet so leicht eine Zielscheibe für Angriffe, und nichts steht auf schwankeren Füssen, wie die „persönlichen“ Äusserungen, weil die Betrachtungen des eigenen Ich wiederum nur durch das eigene Ich geschehen können, und es sehr schwierig ist, diese beiden Ich so weit von einander zu stellen, dass das eine das andere mit kritischer Objektivität betrachtet. Beim künstlerischen Schaffen, um das es sich hier handeln soll, ist diese Selbstbetrachtung doppelt schwierig, denn hier ist das Ich so in Mitleidenschaft gezogen, dass eine Trennung in ein beobachtetes und ein beobachtendes fast unmöglich wird. Wenn diese Trennung eintreten kann, bei der selbstkritischen Tätigkeit, ist aber das eigentliche Schaffen längst vorüber. Schliesslich sind die Mitteilungen über die eigene künstlerische Produktion auch in gewissen Beziehungen gefährlich, weil jeder Künstler die Art, wie er schafft, naturgemäss für die richtige hält, und leicht dazu verleitet wird, die mit der seinigen nicht übereinstimmende Schaffensart eines anderen für unrichtig zu halten, woraus sich Trübungen des Urteils über die ganze künstlerische Persönlichkeit ergeben können. Selbst Ausserlichkeiten sprechen da mit. So gestehe ich, dass ich stets misstrauisch bin, wenn ich höre, dass jemand vorzugsweise bei Nacht dichtet oder komponiert, weil es mir persönlich unverständlich ist, wie man schöpferische Arbeit zu anderer Zeit als in den Morgen- und Vormittagsstunden vollbringen kann. Auch verstehe ich nicht, wie man Alkohol, oder andere Stimulantien zur Erhöhung der Arbeitsfähigkeit gebrauchen kann. Doch wissen wir, dass z. B. Gluck Champagner trank, wenn er komponierte, und Schiller sich für sein nächtliches Dichten mit schwarzem Kaffee

munter hielt. Wie verschieden und unkontrollierbar müssen nun erst die inneren Bedingungen für die Entstehung eines Kunstwerkes sein!

Wenn ich, trotz mancher Bedenken, von denen ich soeben nur einen kleinen Teil geäussert habe, Ihrem freundlichen Wunsche nachkomme, so möchte ich gleichzeitig wenigstens nicht unterlassen, auf das völlig vage, gleichnisartige, unvollständige und zugleich nüchterne meiner Äusserungen hinzuweisen, was mit den vorhin erwähnten Schwierigkeiten zu eng zusammenhängt, als dass es durch den besten Willen, sich klar und gut auszudrücken, vermieden werden könnte. Eine Zeitschrift frug vor einigen Wochen bei mir an, wie ich komponiere. Ich erwiderte, dass ich, wenn ich es zu sagen vermöchte, es auch andere lehren könnte, dass aber beides unmöglich sei. Man hielt diese Antwort offenbar für zu unbedeutend, und unterliess, wenigstens bis jetzt, den Abdruck. Bitte machen Sie es ebenso, wenn Ihnen die nachfolgenden Mitteilungen ungenügend erscheinen sollten. —

Ich gehe spazieren, sitze auf dem Rade, lese, schreibe einen Brief, bin im Begriff einzuschlafen, oder kaum erst erwacht, ich bemühe mich, an reich gedeckter Tafel eine mehr oder minder schöne Nachbarin mehr oder minder gut zu unterhalten, ich stehe am Pult und kann durch irgend eine Ursache nicht in volle Stimmung kommen, ich arbeite an einer Komposition und bin vielleicht gerade in Aufregung darüber, dass sich die Ausführung mit meiner Absicht immer noch nicht decken will, — plötzlich geht etwas an mir vorbei. — Ich weiss nicht, was es ist, woher es kam, wohin es ging, aber es war etwas, es war da und hat etwas hinterlassen, ein undefinierbares, dessen einzige Eigenschaft zunächst eben nur darin besteht, dass es da ist. Mitunter verschwindet es wieder, hinterlässt nicht die geringste Spur, und dann lasse ich es unbesorgt laufen. Im Spiritismus und in der Kunst gibt es Klopfgeister und ähnliches Gelichter, das uns unnötig aufregt. Aber es gibt auch echte Geister, ich weiss allerdings nicht, ob im Spiritismus, jedenfalls aber in der Kunst. Geht ein solcher an mir vorüber, dann bleibt das haften, was er zurückliess, und hat Daseinsdauer. Merke ich, dass dieses undefinierbare nicht verschwindet, so betrachte ich es mir genauer, strecke wohl auch die Hand aus, es zu ergreifen. Aber wie sonderbar! Es bleibt gleichgiltig und rührt sich nicht, als ob es von mir nichts wissen wollte. Mitunter krümmt es sich sogar unwillig zusammen, und weist mir sowas wie Borsten und Krallen. — Nun, ich verstehe, es will Ruhe haben, und die muss ich ihm lassen, denn mit Gewalt ist ihm nicht beizukommen. Wohl noch mehreremale geht es mir so, und ich muss vom Versuche abstehen, mit dem seltsamen Ding was anzufangen. Aber endlich gibt es seine zurückhaltende, widerborstige Art auf, wird fügsamer, lässt sich von allen Seiten betrachten,

sogar befühlen, und sehe ich genau zu, so durchflutet ein warmes, wogendes Leben seinen Körper. Nun zeigt es auch eine Art von Antlitz und gibt Laute von sich, die einer Sprache ähneln. Ja, aus dem Ausdruck des Antlitzes und den Lauten der Sprache empfinde ich das Bedürfnis, mit mir in Beziehung zu treten. Es hat mich in der Zeit, da ich ihm Ruhe liess, kennen gelernt und weiss, dass ich zu ihm passe. Nun weiss auch ich, was daraus werden kann und vermag an die Arbeit zu gehen. Diese besteht zunächst darin, dem Ding diejenige Form abzulauschen, die seinem Wesen entspricht. Das ist gar nicht leicht, denn an manchen Stellen wogt es so üppig, dass es immer nur gärt und treibt und das Ganze zu zersprengen droht, an andern wieder steht es still und bleibt bocksteif, als ob gar keine Gelenkigkeit hineinkommen könnte. Hier nun abzuwägen und auszugleichen, zu hemmen und zu beleben, bis alle Teile das haben, was ihnen zukommt, keiner zu viel, keiner zu wenig, wie es in einem lebensfähigen Gebilde sein muss: das ist die Hauptaufgabe. Nun erst durchschaue ich die geheimen Zusammenhänge, sehe mit Erstaunen, oft mit Schrecken, wie das scheinbar nebensächliche heranwächst, wie zusammenschrumpft, was ich zuerst für ungeheuer wichtig gehalten hatte, und wie oft ein kleines Moment, das unbeachtet geblieben war, so umgestaltend wirkt, dass ich an sich gutes, aber gerade hier nicht berechtigtes aufopfern muss, um das Gesamtbild nicht zu gefährden. Immer klarer werden nun Antlitz und Form, immer deutlicher der Ausdruck der Sprache, bis endlich etwas in seinen Umrissen fertiges vor mir steht.

Nun heisst es, die feineren Züge ausarbeiten. Die Zeichnung ist mir die Hauptsache. Farbe gebe ich dort, wo ich sie brauche, bald sparsam, bald reich, mache aber meistens die Erfahrung, dass die richtige Zeichnung die Farbe schon selbst mit sich bringt. Nie lasse ich mich aber verleiten, der Farbe zulieb die Zeichnung zu verwischen. Wohl aber führt mich zuweilen eine feine Detail-Zeichnung zur Erkenntnis eines Fehlers im Hauptaufbau, wie denn überhaupt die kleinste Veränderung selten ohne Nachwirkung auf irgend etwas anderes, oft ganz ferne liegendes bleibt.

Sind auch die Details vollendet, so bin ich in die lebendige Gestalt, die nun allmählich unter meinen Händen hervorgewachsen ist, natürlich verliebt. Diese Freude darf ich mir gönnen, aber nicht zu lange. Ich muss mich energisch losreissen, muss meine Schöpfung vor mir selbst verleugnen und sie irgendwo verstecken, wo ich sie gar nicht mehr sehe, muss mich auch sehr hüten, sie vorzeitig wieder hervorzuholen, um mich nicht etwa aufs neue in sie zu verlieben. Erst, wenn sie mir ganz fremd geworden ist, so fremd, dass ich sie beinahe vergessen

habe (mitunter geht ein volles Jahr darüber hin), darf ich mich ihr wieder nähern. Dann betrachte ich sie so, als ob sie ein anderer gemacht hätte und entdecke Fehler, die ich in meiner früheren Verliebtheit gar nicht merkte. Nun kann ich aber auch gegen das eigene Werk mit jener kritischen Schärfe und Rücksichtslosigkeit vorgehen, wie ich es einer fremden Schöpfung gegenüber vermöchte. Dann tritt vorwiegend der künstlerische Verstand in Tätigkeit und leitet mich an, dort zu erweitern, da auszumerzen, und überall um- und neuzugestalten, wo es notwendig ist, bis endlich, nach vielleicht öfterer Zurücklegung und Wiederaufnahme dieser Prozeduren, das Werk diejenige Reife erlangt hat, die erforderlich ist, um es in die Welt hinauszuschicken, wo es nun seinen Weg so oder so finden muss. Stets bestrebe ich mich dann, wenn ich ihm wieder begegne, am eigenen Werk zu lernen, wie ich es ein anderesmal besser machen kann. Das Gefühl, stets am Anfang zu stehen, stets etwas erstrebenswertes vor und über sich zu haben, macht nicht zum wenigsten das Glück des Schaffens aus.

Indem ich Sie bitte, sich an diesen kargen Äusserungen genügen lassen zu wollen, verbleibe ich

Ihr sehr ergebener

Felix Weingartner

EDVARD GRIEG †

von Gerhard Schjelderup-Dresden

In kurzer Zeit hat Norwegen drei grosse Männer verloren: Henrik Ibsen, den berühmten Gelehrten Sophus Bugge und Edvard Grieg — unersetzliche Verluste! Die allgemeine Landestrauer beweist, wie innig geliebt Grieg, der wundervolle Lyriker, überall war. Ich glaube, dass selbst der ärmste Bauer in Norwegen seinen Namen und teilweise auch seine Werke gekannt hat. Dass dort ein gesundes Verhältnis zwischen den schaffenden Geistern und der grossen Masse des Volkes besteht, ist um so erfreulicher in einem Lande, in dem die praktischen Kunstverhältnisse im allgemeinen leider noch wenig entwickelt sind.

Nicht nur Norwegen, sondern die ganze Welt verliert in Grieg einen der eigenartigsten künstlerischen Charakterköpfe unserer Zeit. Er ist mit der Natur seines Landes eng verwachsen, inniger und tiefer als irgendeiner der anderen Meister.

In unserer Zeit scheint es ja sonderbar, dass z. B. bei Mozart die herrliche Natur seiner Heimat keinen künstlerischen Eindruck in seinen Werken hinterlassen hat, und dies in einer Zeit, wo Rousseau überall Mode war, der mit Begeisterung die erhabene Schönheit der Alpenwelt pries! Gluck und Beethoven zeigen einen lebhaften Natursinn, aber bei diesen Meistern und teilweise auch bei den Romantikern sind es allgemeine landschaftliche Stimmungen, die vorherrschen, keine bestimmte Gegend. Und sie sind namentlich nicht in dem Grade von der Natur besessen wie Edvard Grieg, dessen Werke mit dem westlichen Norwegen so innig verbunden sind, dass sie ohne diese eigenartige Natur nie hätten entstehen können.

Diese fanatische, fast dämonische Liebe zur Heimat ist die Stärke, aber auch die Begrenzung Griegs. Es sind ganz spezielle Natureindrücke, die seine Werke ausstrahlen. Ich werde versuchen, dies näher zu erklären.

Im allgemeinen glaube ich behaupten zu können, dass kaum je ein schaffender Künstler seine Heimat so innig geliebt hat wie Grieg. In seinen letzten Jahren konnte er sehr schwer die anstrengenden Reisen und das feuchte Klima Bergens vertragen, und doch kehrte er jedes Jahr gegen seinen vorher bestimmt ausgesprochenen Willen nach „Trollhougen“

zurück. Er konnte eben nicht anders: die Naturmächte, deren Treiben er in seinen Werken so lebhaft dargestellt, zogen ihn gen Westen. Die Natur des ostländischen Norwegens, die kräftige Hügel- und wasserreiche Landschaft, die sich unendlich ausdehnenden Wälder gefielen ihm sehr und waren seiner Gesundheit zuträglich, sie hatten aber auf sein Schaffen keinen Einfluss. — — —

Wer nach langer, mühsamer Meeresfahrt die Küste des westlichen Norwegens endlich in der Ferne erblickt, wird einen unvergesslichen Eindruck von Erhabenheit und trostloser Wildheit empfangen, besonders wenn das Wetter rauh und regnerisch ist, wenn Nebel die höchsten Gipfel der Berge deckt, und nur die zerrissene, kahle Felsenküste ihren ewigen Kampf mit dem stürmischen Weltmeer einsam kämpft, ohne Licht und Farbe von dem Sonnenglanz leuchtender Gletscher zu empfangen.

Grosse, gewaltige Linien, ein erschütterndes Drama der Jahrtausende in lapidarer Felsenschrift geschrieben. Hier finden wir noch nicht Grieg. Er ist nicht der Schöpfer grosser Linien, er ist weder Epiker noch Dramatiker; das unendliche Larghetto des ruhig wogenden Weltmeers, der gewaltige Aufruhr der wütenden Elemente, der erhabene Pessimismus dieser starren, der Ewigkeit trotzenden Küste, wo der Mensch wie ein Sandkorn erscheint, die Sehnsucht des fliegenden Holländers — diese Welt der Grösse und Trauer liegt Grieg fern. Nur einmal, glaube ich, spürte er eine Neigung, aufs Meer hinauszusteuern, durch Björnson's Feuergeist hingerissen, im Lied „Dank für deinen Rat".

Der Wind jagt den Nebel, es zeigen sich zackige Gebirge, strahlende Gletscher, das Meer wird blau und leuchtet im Sonnenglanz. Doch Grieg ist noch nicht in dieser Natur, in diesen gewaltigen Linien, in diesen schäumenden Wellen. Plötzlich steuert das Schiff zwischen wilden Schären in einen Fjord ein, der spiegelblank daliegt, von idyllischen Umgebungen umrahmt — ein Birkenwäldchen in Frühlingsfrische, rotgetünchte Hütten mit weissen Fensterrahmen und blühenden Dorfdächern — einige rötliche Kühe, Schafe mit niedlichen Lämmern, Ziegen, blonde, rotbäckige Kinder mit blauen neugierigen Augen, Bäuerinnen in bunten Röcken, ernste Fischer mit Südwestern bekleidet — stille, friedliche Arbeit an den Netzen, während die feuchten Gebirgswände die Sonnenstrahlen magisch widerspiegeln. Wir sind weit von erschütternden Katastrophen; Lebensfreude und Licht geben dem Ernst des Daseins unzählige Reize — in der Ferne schimmert ein gewaltiger Gletscher Folgefonden, der dieser sonnigen Landschaft die höchste Weihe gibt. Hier begegnet uns Grieg, der Sänger des intimen Lebens, der Liebe und der rüstigen Gesundheit einfacher Menschen. In jedem Augenblick wechselt das Bild: neue Aussichten, neue Lichtwirkungen, leuchtende Wasserspiegel, starre Felsen, lächelnde Oasen mit schäumen-

den Gebirgsbächlein und lebensgierigen Bäumchen, die sich überall trotzig festklammern. Endlich dreht das Schiff um den bekannten Felsen „Kvarven", Bergen liegt vor uns weiss und lebendig zwischen den sieben Bergen. Hier steht Grieg auf seinem heimatlichen Boden. Bergen und Hardanger sind die reichsten Lebensquellen seiner Kunst gewesen. Dort verbrachte er die schönste Zeit seines Schaffens. Wer diese Natur kennt, weiss, wie wechselnd sie ist. Das Licht bedeutet hier eigentlich alles. Die Natur kann hier niederdrückend melancholisch sein, wenn Nebel auf allen Bergen lastet und der Regen unaufhörlich, tagelang, wochenlang, monatelang niederrieselt — eine harte Probe für die Nerven! Wenn aber der Nordwind weht und die Sonne scheint, ist alles von einem zauberhaften Lichtglanz, einer berauschenden Frische. Das Wetter „moduliert" sehr plötzlich und oft, der Nordwind kämpft mit dem regnerischen Süden — eine ewige Unruhe herrscht, nur ausnahmsweise eine breit versöhnende Adagio-Stimmung. Und welche wundervollen Sonnenuntergänge! Goldzarte Silbertöne, leuchtender Purpur, grüne und tiefblaue Schattierungen.

Auch Stürme peitschen den Fjord von Bergen, doch die Wellen sind kürzer und zackiger, weniger langatmig als die gewaltigen Wogen des Ozeans. Das grosse Meer sah Grieg nur wie von einer erhabenen Aussicht, als leuchtende, überirdische Fata Morgana, die weit, weit über allen knorrigen Felsenformen und unruhigen Zinnen vulkanischer Feuergeister liegt, wie ein silberglänzendes Wunderland der ewigen Seligkeit.

Wie bescheiden ist Grieg's bekannte Villa Trollhougen! Die umgebende Natur ist die Hauptsache. Reizend ist die Lage auf einem Hügel zwischen zwei Buchten des stillen Nordaassee.

Wundervoll färbte sich manchmal der Abendhimmel gegen Westen, während Grieg durch das junge Laubwäldchen schritt, das er so innig liebte. Die Villa ist geschmackvoll, aber sehr einfach eingerichtet. Zum Arbeiten hatte er eine kleine, einsame Hütte, in der sich auch seine Lieblingswerke, Wagners Partituren, befanden. Er liebte auch Hardanger, wo die liebliche, sanfte Natur und eine höchst vornehme, intelligente Bauernbevölkerung, die teilweise alter königlicher Abstammung ist, ihm äusserst sympathisch war. Dort sind einige seiner tiefsten und grosszügigsten Werke entstanden: sein Quartett, seine Vinje-Lieder, seine dritte Geigensonate. Die Landschaft ist dort grossartiger und harmonischer als bei Bergen, die Stimmungen dauerhafter und gewaltiger, die Formen fester und bestimmter. Aber manchmal drückten ihn auch hier die Felsen, und er sehnte sich nach dem Süden, fort von Regen und finsteren Wintertagen. Gewöhnlich zog er dann nach Dänemark, wo er seine glückliche Jugendzeit verlebt hatte. In dieser lächelnden Natur, unter alten Freunden und einer lebhaften, lebensfrohen Bevölkerung, fühlte er sich

äusserst wohl. Solange sein Verleger Abraham lebte, kam er auch sehr gern nach Leipzig, um die grosse deutsche Kunst wieder in sich aufzunehmen.

Seine Dankbarkeit den Meistern gegenüber ist immer lebhaft geblieben. Er konnte sich fürchterlich ärgern, wenn ein Kunstjünger z. B. Mozart kritisierte. Seine tiefe Verwandtschaft mit Schumann und den andern deutschen Romantikern gab er selbst zu, obgleich er sonst gern das spezifisch Norwegische in seiner Kunst betonte. Auch Dänemark, Gade und Hartmann gegenüber, fühlte er sich zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Vor allem aber war es die norwegische Volksmusik, die er in sich aufnahm, und die ihn in seinem Schaffen befruchtete. Er sah diese eigenartige Musik aber mit seinen eigenen Augen durch seine starke Individualität. Manchmal fand er, und zwar mit grösster Feinfühligkeit, nur die natürlichen Harmonieen dieser Volksweisen, die man bis dahin nur gesammelt, aber nie künstlerisch bearbeitet hatte. In der Griegschen Kunst ist vieles, was norwegisches Gemeingut ist, und nur eine oberflächliche Kritik wird bei jedem norwegischen Künstler Griegianismen entdecken. Er löste aber nicht nur die Volksmusik aus dem langen Zauberschlaf, sondern schuf auch eine ganz selbständige Kunst, die seine Marke trägt. Im allgemeinen wachte er ängstlich über die norwegischen Saiten seiner Harfe und schloss sich besonders in den letzten Jahren gegen jeden fremden Einfluss ab. Diese heroische Beschränkung zog seinem Schaffen engere Grenzen, als die durch seine Natur bedingten. Doch hat er durch dies etwas einseitige Betonen des Nationalen der Welt deutlich gezeigt, dass es eine eigenartige norwegische Kunst gibt, und eine Grundlage geschaffen, auf der andere mutig und vertrauensvoll weiter arbeiten können.

Wie Griegs Kunst mit der Natur inniger verbunden ist als die anderer Meister, so ist auch die norwegische Volkskunst mit der Natur viel enger verwandt als die Volkslieder der meisten anderen Länder — ich brauche nur an Tirol zu erinnern. Eine tiefe Naturempfindung spricht sich in den norwegischen Volksweisen aus, aber wie persönlich Griegs Kunst ist, wird man gerade durch das Studium der Volkslieder verstehen. Als echter Lyriker nahm er das ihm Verwandte der norwegischen Volksseele in sich auf, während er an anderen Schätzen, die auch reiche Entwicklungsmöglichkeiten in sich tragen, vorüberging.

In der Lyrik liegt vor allem seine schöpferische Kraft. Nur ausnahmsweise hat er grössere Formen verwendet. Ohne sie zu erweitern oder zu bereichern, hat er auch die altbewährte Sonatenform mit neuem Inhalt gefüllt. Ein einziges dramatisches Fragment: „Olaf Trygvason“ zeigt seine Bestrebungen um ein nationales Drama. Das Ganze ist weniger gelungen, doch finden sich darin höchst interessante Keime eines nationalen dramatischen Stils.

Seine Kunst ist farbenreich, unruhig, wechselnd, stürmisch, zart und schroff zugleich, warm und doch kühl wie ein Gletscherhauch, idyllisch und leidenschaftlich, kühn und eng begrenzt. Es ist geradezu unglaublich, welche Fülle reizender Stimmungen z. B. die lyrischen Klavierstücke enthalten in einfachen, sich wiederholenden engen Formen! Nur ein genialer Künstler erreicht mit solchen Mitteln eine so reiche Mannigfaltigkeit.

Manche unserer berühmten „Modernen" sollten einmal ihre Kräfte an einer ähnlichen Aufgabe versuchen, anstatt in meilenlangen Symphonieen ihre innere Impotenz durch glänzende Klangreize zu verdecken. Sie würden dann vielleicht weniger von „Kleinkunst" oder gar „Salonkunst" sprechen, wenn von Grieg die Rede ist. Hier steht Grieg neben Schumann und Chopin. In den Liedern ist ein reicher Schatz verborgen, den man im allgemeinen nicht ahnt. Einzelne „berühmte" Lieder seiner ersten Periode werden bis zur Bewusstlosigkeit abgeleiert — das ist alles. Wer kennt die Ibsen- oder Vinje- oder Garborg-Lieder, die zu Griegs besten gehören? Die Sonaten, das Klavierkonzert sind dagegen allgemein bekannt und geschätzt.

Dass ein so zartfühlender Lyriker auch ein vornehmer Mensch gewesen ist, brauche ich kaum zu unterstreichen. Griegs äusseres Leben war ausserordentlich einfach und arm an Erlebnissen. In seinem Inneren fand er seine wahre Welt; er blieb trotz seiner vielen gesellschaftlichen Talente immer ein einsamer, nach innen gekehrter Träumer, der sich am wohlsten fühlte, wenn er ungestört stille Gespräche mit seinen geliebten Berggeistern führen konnte. Er war kein grosser, tiefer Denker — für die Philosophie hatte er keinen Sinn — er war vor allem Gefühls- und Phantasiemensch. Er war eine Herrennatur, die nicht leicht Widerspruch vertrug, heftig und leidenschaftlich in seinem Zorn, aber desto zarter und liebevoller, wenn er ein Unrecht erkannte. Gegen jüngere Künstler war er sehr wohlwollend und hat im stillen vielen mit Rat und Tat geholfen. Seine Willenskraft und seelische Energie war geradezu unglaublich. Leider konnte er trotzdem seinem tückischen Leiden nicht oft auf längere Zeit Kraft zur Arbeit und schöpferische Stimmungen abringen. Darum schwieg er manchmal lange und stürzte sich blindlings in überanstrengende Konzertunternehmungen, um seine innere Unruhe und Verzweiflung zu betäuben. Er muss in seinem Leben unendlich viel gelitten haben; er klagte aber selten, ja machte sich sogar oft lustig über seinen elenden Zustand. Die humoristische Seite seiner Natur, die in seinen Werken so stark hervortritt, wirkte hierbei erlösend. Er blieb bis zur letzten Stunde im harten Lebenskampf ein wahrer Held. Aus tiefstem Herzen gönnen wir ihm die ewige Ruhe. Seine Werke aber bleiben in blühender Frische, solange eine nordische Kultur besteht.

WAS BEDEUTET UNS DIE ERINNERUNG AN JOSEPH JOACHIM?

von Carl Flesch-Amsterdam

Mit Joseph Joachim ist nicht nur einer der grössten Geiger aller Zeiten dahingegangen. Vor allem haben wir in ihm den Vertreter oft verkannter, doch immer wieder siegreich emporgekommener Kunstprinzipien verloren, den Wiederbeleber der klassischen, altitalienischen Schultraditionen, dem es gegeben war, die Pflege des Violinspiels in neue, edlere Bahnen zu lenken. Sein bleibendes, kunsthistorisches Verdienst beruht im neuen Kurs, den er, kraft seiner grossen Persönlichkeit, dem öffentlichen Musikleben, wie es sich speziell in Konzerten äussert, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gegeben hat. Ein Blick nach rückwärts wird uns die Grösse des durchschrittenen Weges am besten erkennen lassen.

In Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot und (ein wenig später) in Spohr hatte um das Jahr 1820 die Kunst des Geigenspiels insofern ihre Blütezeit erreicht, als diese Plejade, auf den gesunden, lebensvollen Überlieferungen der alten Italiener fussend, mit Hintansetzung der verächtlichen Künsteleien eines Lolli oder der halsbrecherischen Probleme Locatelli's, die Geigentechnik dermassen vervollkommnet hatte, dass das vorhandene technische Rüstzeug für die gesteigerten Ansprüche der Solo- und Quartettliteratur vollkommen hinreichend war. Haydn hatte sie den Satzbau gelehrt, und die göttliche Melodik eines Mozart liess sie in ihren Kompositionen auch die verblüffendsten, das gute Publikum in Raserei versetzenden Kunststückchen zugunsten einer edlen Kantilene verschmähen. Formvollendete, in vornehmer Männlichkeit erstrahlende Geistesprodukte, denen es auch nicht an einer persönlichen Note fehlt, eröffnen sie vielverheissend einen Ausblick in jene Zukunft, die den Erwählten bringen sollte, der kraft seines Genies, dem ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens zufolge, seine Kunst in neue Bahnen lenkt und neue Formen zur Versinnlichung seines Schönheitsideals findet. Und siehe, da erscheint ein Mann, doch es ist — Paganini.

Die Physiognomie dieses Neuerers, die Fülle von sonderbaren Erscheinungen, die sein Auftauchen nach sich zog, — sein Einfluss auf die geigende Mit- und Nachwelt, auf den Geschmack des Publikums, auf die Violin-

komposition und die Kompositionstechnik im allgemeinen — mit besonderer Berücksichtigung der Orchestration — dies alles wartet noch des Musikhistorikers, der es der Mühe wert findet, eine Entdeckungsfahrt in dieses scheinbar so minderwertige, in Wirklichkeit jedoch unendlich interessante Gebiet zu unternehmen. Die alten Ammenmärchen von einem in Liebesraserei begangenen Morde, jahrelangem Schmachten im Gefängnisse und eifrigem autodidaktischen Studium daselbst (als wenn das Musikmachen in dergleichen Anstalten gestattet wäre!) können höchstens den sensationslüsternen Teil unseres inneren Menschen befriedigen. Paganini's Einfluss auf den Pianisten Liszt zu kennen, oder die Erkenntnis, ob nicht Berlioz für die dazumal so verblüffenden Flageoletkombinationen im Scherzo der „Romeo und Julie"-Symphonie sich Paganini's Lektionen zunutze gemacht hat, wäre für uns von weit grösserem Interesse. Ein Vergleich zwischen einem Violinkonzert von Spohr und den Geigenpassagen im Walkürenritt oder im Feuerzauber würde unumstösslich feststellen, dass Wagner trotz seiner Achtung vor Spohr auf keinen Fall geigentechnischer Studien halber bei ihm in der Lehre gewesen ist. Ja vielleicht müsste man zu der paradox klingenden Schlussfolgerung gelangen, dass Paganini als der Vater der modernen Orchestertechnik zu betrachten sei!

Unheilvollster Art war hingegen sein Einfluss auf die spezifische Geigenkomposition, deren schlechte Beschaffenheit ihrerseits wieder notwendigerweise den Geschmack der grossen Menge auf das niedrigste Niveau bringen musste. Die Variationenform, durch Beethoven in seinen späteren Werken als Mittel zum Ausdruck der höchsten, letzten Dinge geheiligt, musste ihm zum Köder dienen, mittels dessen er die sensationslüsterne Masse an sich lockte, sollte ihm die Folie sein zu seinen im besten Falle das Unterhaltungsbedürfnis befriedigenden Gaukeleien. Die durch ihn bewirkte ungeheure Erweiterung der Technik musste notgedrungen, als die Verwirklichung des bisher für unmöglich Gehaltenen, den angehenden Kunstjüngern den Kopf verdrehen und für viele Jahrzehnte die Musiker auf Irrwege leiten. Die edle Romantik eines H. W. Ernst, von dessen „blutig schönem Ton" uns Heine erzählt, ging in sinnlosem Nachäffen zugrunde. Prume's geistlose „Mélancolie", die uns heute nur mehr durch ihre unsagbar trockenen Trommelvariationen melancholisch stimmen kann, bildete einen eisernen Bestandteil aller Konzertprogramme. Sivori, Alard, de Bériot und wie sie alle heissen, überschwemmten die Konzertsäle mit einer wirklichen Sündflut von Stücken seichtester Art, in denen der schlechte Geschmack wahre Orgien feierte. Kein Wunder, dass es ihnen mit dieser grenzenlosen Herabwürdigung der Kunst endlich gelang, die Geige in den Augen des wahren Musikers dermassen zu diskreditieren, dass es noch lange dauern wird, bis das ominöse Bild des typischen „Violinvirtuosen"

in den Augen der Mitwelt dem des ernststrebenden Geigers, der sich seiner hohen Mission bewusst ist, gewichen ist.

Joseph Joachims unvergängliches Verdienst ist es, diesen verrotteten Zuständen durch den Ernst seines künstlerischen Strebens ein Ende bereitet zu haben. Köstliche, längst verschollene Besitztümer — Bachs Partiten, Mozarts Violinkonzerte, Beethovens Einziges — hat die Welt durch ihn wiedergefunden. Spohrs Stil fand in ihm seinen berufensten Interpreten, und der Adel seines Vortrags hauchte den alten Italienern neues Leben ein. Mendelssohns und Schumanns Geigenkompositionen hat er aus der Taufe gehoben. Unzählbar sind die Werke, die seinem Vorbild ihr Entstehen verdanken. Den Geigenstücken eines Brahms, Bruch, Goldmark ist seine Existenz eine unerlässliche Vorbedingung gewesen. Minderwertige Tonsetzer fanden in ihm nie einen Interpreten, denn seine edle Natur konnte sich nur wieder für Edles begeistern. Die jüngeren Geigergenerationen hat er die in der dunkeln Paganini-Periode abhanden gekommene künstlerische Ehrlichkeit wieder gelehrt, und der ganze Stand hat durch ihn seine alte Würde wiedergefunden. Die Technik ist nun auf den ihr gebührenden Platz, als Handlangerin im Dienste der musikalischen Idee, zurückgekehrt. Seine Gemeinde besteht nicht mehr ausschliesslich aus Jüngern, die seines Unterrichts teilhaftig wurden; alle ehrlichen Geiger, aus welchen Schulen immer hervorgegangen, die nur das, was sie auch wirklich fühlen und lieben, einer Interpretation für würdig halten, scharen sich um seine Fahne. Nun er dahingegangen, ist uns sein Name mehr als die Erinnerung an den grossen Geiger und Menschen: er bedeutet für uns ein Programm fürs Leben — das der künstlerischen Würde und Ehrlichkeit.

BÜCHER

1. Gustav Robert-Tornow: Max Reger und Karl Straube. Verlag: Otto Hapke, Göttingen.

Ein seltsames Buch! Wenn wir es seinem bescheidenen Umfange nach — es zählt ganze sechsundzwanzig Seiten — kurz und bündig besprechen sollten, so könnte die Kritik etwa heissen: eine mit wärmstem Herzblut und mit Überzeugungstreue geschriebene Propagandaschrift, die offenbar das Beste in der Klärung der öffentlichen Meinung über Max Reger will, die aber durch ihren äusseren Überschwang und Wortreichtum in der nur Lob kennenden Besprechung des genannten Komponisten und in einer gewissen Unduldsamkeit und Schärfe allen dem Tondichter noch fern Stehenden gegenüber jedenfalls nicht überall den erhofften Nutzen stiften dürfte. Und aus diesen Gründen wollen wir das Büchlein einmal flüchtig durchblättern, um das zu unterstreichen, was man als Frucht eifriger Gelehrtenarbeit vom Verfasser als geeignetes und nutzbringendes Aufklärungsmaterial über Regers Kunst dankend entgegennehmen muss, zweitens aber, um auch jene Ausführungen zu fixieren, die leicht eine neue, ganz unnötige Kampfesstimmung wecken könnten. Von einem Buche mit dem Titel „Max Reger und Karl Straube" erwartet der unbefangen an das Studium herantretende Leser — als bequeme Unterhaltungslektüre sind dergleichen Blätter ja nie gedacht — doch wenigstens so viel liebenswürdiges Entgegenkommen, dass die Art des pro et contra im Leser nicht schon von vornherein entweder einen blindlings glaubenden Freund oder einen zu zerschmetternden Feind voraussetzt. Man will ja neue, zuverlässige Anhänger werben, und diese werden in den meisten Fällen doch nur aus den noch zwischen beiden Polen unsicher hin und her Schwankenden zu gewinnen sein. Deshalb wäre in Tornows Schrift vor allem Nachsicht und pädagogische Aufklärungsarbeit am rechten Platze gewesen. Gerade die von Regers eifrigsten Anhängern stets beliebte Art, ihrem Helden durch die Verächtlichmachung der Un- und Andersgläubigen zu schnellstem Siege auf der ganzen Linie zu verhelfen, hat zweifellos mit das meiste dazu beigetragen, dass sich der künstlerische oder doch rein musikalische Gegensatz vieler Musiker zu Reger nach und nach zu einem persönlichen erweiterte, denn auch die Gründe der Fremdlinge für das abweisende „Nein", die leider in der Hitze des Gefechtes oft unerfreulich laut und hart in Tonfall und Stil wurden, müssen gehört werden. Und darum hätte der Verfasser unserer Broschüre mit der Überbrückung dieser Kluft beginnen sollen, indem er als intimer Kenner des Regerschen Lebens- und Künstlerweges nach beiden Seiten hin den auseinander strebenden Parteien leidenschaftslos seine Führerhand anbot. So aber schreibt er: „Man kann nicht nur marktschreierisch anpreisen, man kann auch gewissenlos heruntermachen, und solche Antireklame wird und wurde gegen Reger in unerhörter Weise betrieben." Mag sein! Nur wird man leider auch gar manche Stelle aus Tornows verdienstlichem Buche zur ersten Sorte dieser Reklamekritik rechnen und ebensoviele Bemerkungen um der Schärfe willen als Auslassungen einer Kampfesart beanstanden müssen, weil sie mit der „gewissenlos heruntermachenden Antireklame" in Ausdruck

und Wirkung sichtlich verwandt sind. Man denke sich in die Stimmung eines Reger ehrlich und fleissig suchenden Lesers hinein, der schon in den ersten Zeilen der Broschüre gesagt bekommt: „Auf seiten jener [der gegnerischen] Kritik sind Perfidie der Klique und gesinnungstüchtige Naivität, auf seiten eines ihr nachfolgenden Publikums Gutgläubigkeit und Phlegma einen schlimmen Bund eingegangen. Nichts war zu dumm und weniges zu widersinnig, um nicht ernsthaft gegen Reger vorgebracht zu werden." Ohne Zweifel: nach der Entgegennahme solcher Freundlichkeiten wird nur bei den eingeschworensten Kampfgenossen Tornows noch die Neugier nach dem weiteren Speech ihres Obmannes wachsen, und das ist um so bedauerlicher, weil dadurch die auf den kommenden Seiten der Broschüre geleistete treffliche Arbeit des Erklärers, Führers und Kenners Regerschen Könnens in ihrer Bedeutung und Glaubhaftigkeit in den Augen vieler Leute an Wert herabsinken wird. Nur der Wissende kommt hier ganz auf seine Rechnung, während die noch nach der Wahrheit suchenden Musiker aber misstrauisch und die eingeschworenen Erbfeinde des jugendlichen Meisters bestimmt in erhöhtem Masse verbohrter werden dürften, wenn sie sehen, dass alle, die beim Beginn des Lesens nicht schon „Ja" und „Amen" sagen, mit Worten von der Annehmlichkeit wie: „Perfidie", „dumm" und „phlegmatisch" belegt werden. Das ist schade, denn die im Laufe der weiteren Abhandlung angeführten Dinge sind äusserst interessant und würden in den meisten Fällen genügen, dem nach der Wahrheit Suchenden eine bestimmte Stellung zu Reger zu gewinnen, wenn auch die stilistische Eigenart des Buches die Formulierung eines eigenen Urteils nicht gerade leicht macht. So wird z. B. von dem Künstler als Klavierspieler gesagt: „Den ersten Grund, [gegenüber Regers musikalischer Persönlichkeit] bedachtsam zu verfahren, erwähnten wir, er liegt in Regers eignem Spiel. Es gibt unter unseren Pianisten noch grössere Techniker. Aber das ist gerade das Geheimnis, dass man über Regers wundervollem Spiel die Tücken eines Stückes vergisst." [Sonst ist dies eigentlich nur bei den erstklassigen Virtuosen der Fall!] „Andere spielen ein fertiges Stück und spielen es auch wohl fertig. Ihm aber erwächst seine Komposition unter den Händen, ein wohlgeschlossenes Geschehn zu abgeschlossenem Sein, unberührt und unberührbar. Sie wird uns nicht gezeigt und vorgeführt, diese Welt voll Leben und Gestaltung: sie kommt gleichsam von selber und umfängt uns. In manchem ihrer Geister lebt ein Stück auch unserer Seele, und mitten, wenn sie fremd und rätselhaft zueinander raunen, befällt uns eine eigene Gewissheit, als wüsste jeder jener Töne, was er dem andern sagt — nur dass wir selber es nicht wissen. Dies eben sind die beiden anderen Dinge von Bedeutung. Sehr häufig wirkt das Allerfremdartigste bei Reger nicht sowohl unverständig als nur unverständlich; uns fehlt, und uns vielleicht nur heute noch, der Schlüssel und das Mass für die Musik; uns ist sie inkommensurabel, — und dann hinwiederum begreifen und erfassen wir anderes in ihr, als hätten wir's von Anbeginn besessen — natürlich nicht etwa als musikalische Reminiszenz, sondern wie ein Stück Dasein, das wir lange schon zu lieben meinen." Nun muss sich jeder doch sagen: da sich die Töne oft nur gegenseitig verstehen, aber dem Hörer inhaltlich fremd bleiben, und anderes wieder so leicht in unsere Gefühlswelt einzieht, als sei es „ein Stück Dasein, das wir lange schon zu lieben meinen", so kann dies grösstenteils wohl nur an den äusseren Ausdrucksmitteln Regerscher Kunst liegen. Leicht wäre das nun hier auszusprechen und nachzuweisen gewesen, wie es später an einem Beispiel aus der Arbeit Dr. Walter Niemanns über Max Reger gezeigt werden soll, aber in Tornows Buche heisst es dafür seltsamerweise: „Wer dies [im obigen Zitat über Regers Spiel eigener Kompositionen Gesagte] erfuhr, der ist geneigt, zunächst einmal immer an die eigene Unzulänglichkeit zu denken, wenn Reger ihn befremdet — an Unzulänglichkeit des Ohres, aber auch an Trägheit des Herzens und der Phantasie.

Denn freilich, diese Musik erfordert andere ‚Gefühle' als nur jene, die jeder von uns beständig auf Stapel hat und als Mensch comme il faut sich gern zutrauen lässt. Man muss die eigene hübsch umzäumte, dafür aber auch gegen den Himmel dicht überdachte Existenz wenigstens für Augenblicke hinter sich lassen. Und weiter wird, wer das erfuhr, entschieden wünschen, dass die andern es erfahren." Das alles liest sich nun nicht gerade bequem und appetitanregend, aber es enthält doch ein offenes persönliches Bekenntnis, das man unbedingt respektieren muss. Besser wäre an derselben Stelle allerdings eine Aufzählung der Gründe für das vielfache Auflehnen unserer Ohren und Gefühle gegen Regers Tonsprache am Platze gewesen, damit für die spätere Charakteristik und kritische Bewertung der Kompositionen desselben Meisters durch Tornow dem zu Belehrenden ein handlicher Wegweiser geboten würde. Deshalb sei diese Lücke hier mit den Worten Dr. Walter Niemanns ausgefüllt, die wir einem Reger-Artikel in Westermanns diesjährigem Juni-Monatsheft entnehmen. Dort heisst es: „In Regers Werken redet eine musikalisch ungewöhnlich begabte, ausgeprägte Persönlichkeit zu uns. Ihr Grundzug ist Männlichkeit, bis zum herben, finsteren Trotz gesteigerte Eigenwilligkeit; ihr Charakteristisches sind jähe Gefühlsübergänge. Seine Erfindung gilt vielen als gering. Sie ist aber etwas ganz anderes, als wir sie bei unseren Klassikern und Romantikern gewohnt sind. Ihre Melodielinie verzichtet auf weite Bogenführung und gibt dafür eine der poetischen Prosa angenäherte, wirklich sprechende, reich verzierte und chromatisch kühn geführte Tonsprache voll persönlichsten Ausdrucks. Dazu eine ganz passende, reiche, überaus interessante und die Schranken der Tonalität durch fesellose und neue Anwendung der chromatischen Tonleiter beinahe völlig verwischende Harmonik.... Das ist ganz sein eigen, und die Art so eigentümlich stilisierter musikalischer freier Prosa etwas völlig Neues. Hier liegt eine Ursache aller Widerstände und Missverständnisse, denen seine Kunst ausgesetzt ist.... Es fehlt also seiner Melodik an der bewusst zugunsten eines freien, instrumentalen Sprachgesanges aufgegebenen ruhigen Geschlossenheit. Und daher der Irrtum, dass Reger keine Erfindung besässe.... Bei Reger ists schwerer, sich in diese neue Sprache seiner Töne hineinzufinden. Die übrigen [Niemann meint mit ihnen Regers Vorläufer und Stilgenossen: Lekeu, Peterson-Berger, Rebikoff, Robert Hermanns und Skriabine] bestechen durch den sinnlich schönen Reiz, den in warme, satte und bunte Farben gehüllten Grundton ihrer Musik. Sie vermögen eher über das Ungewohnte, dessen geahntem und gefühltem, doch nicht verstandesmässig erfasstem Zauber man sich willig hingibt, hinwegzutäuschen. Bei Reger überwiegt das Zeichnerische; hier stand man dem fast unverhüllten Neuen ohne Schutz gegenüber, und die Folge davon war Stutzen, Ablehnung oder Hass über den musikalischen Revolutionär."

Denken wir uns diese klipp und klare Aufzählung solch überzeugender Gründe in Tornows Broschüre kurz vor der geistvollen Würdigung der Regerschen Kompositionen eingeschoben, so fände sich der nun an der Hand des Buches die genannten Werke durcharbeitende Pfadsucher überall viel leichter, als es jetzt möglich ist, zurecht: zurecht in den Formen, und zurecht auch in ihrem Inhalt. Denn gerade das, was uns Tornow über das Wesen des Meisters, über die zwingende Notwendigkeit der getroffenen Formenauswahl und benötigten Linienführung sagt, entspringt zweifellos tiefstem Verständnis und ehrlichster Begeisterung. Hierin hat Tornow mit feinstem Ohr den Herzschlag Regers belauscht. So sagt er z. B.: „Es ist doch wohl nicht nur Feinfühligkeit und moderne Nervosität, oder auch nicht nur die Bedrängnis unserer geistigen Existenz, was vielen Regerschen Tongebilden ihre Unrast gibt. Künstlerisch ehrlich ist Reger der Lyriker stets. Wenn er massive Dissonanzen eine an die andere wirft, argwöhnt niemand

unechte Leidenschaft. Aber ist Regers Leidenschaft auch immer Kraft? Oft ist sie es, unbedingt; alsdann erreicht Regers musikalische Sprache, auch wohl ohne grossen Aufwand, eine Erhabenheit, vor der jede Kritik schweigt." An einer anderen Stelle wird über die f-moll Passacaglia und die Violinsonate op. 72 berichtet: „Man weist allenthalben auf die grosse Violinsonate op. 72 hin und sagt, das sei der wahre Reger. Wirklich ist jenes Werk von grosser Gewalt, und man erwehrt sich kaum des Gedankens, es werde der Mann, der so vereinsamt ausgeschlossen stand, auch von draussen unsere Gesellschaft aus den Angeln heben mit der Kraft seiner Verzweifelung. Und dennoch, was echt und eigen ist an Reger, das spricht auch hier, in dieser Passacaglia, weil abgeklärt, gewiss nicht weniger ergreifend ... Es ist doch, als hielte ein Mensch mit seinem Geschicke Abrechnung und sein Geschick mit ihm; das Geschick aber läge ganz nur in ihm selber und klänge mit in jedem seiner Worte, schon von der ersten Silbe, die es spricht. Dies innere Geschick — des Schlusses echt Regersche Herbigkeit — ist in allem Vorangehenden zugegen: wohl fragend bezweifelt, wohl schon vorübergehend hingenommen, dann auch wieder beklagt, bekämpft und plötzlich desto überwältigender empfunden; aus dem Bewusstsein schwand es nur einen einzigen Augenblick: wie nämlich dies Bewusstsein im leeren Spiele ganz mechanisch ablief; ja selbst im Anfange, gleichsam tief verborgen unter der liebenswürdigen Innigkeit starker Jugendträume, schimmert jener Untergrund schon ahnungsvoll hindurch". Oder: „Wer Reger einmal folgte in diesen fremden, unheimlichen Bereich seiner Kunst, wo die Seele sich von seelenlosen Mächten umgeben fühlt und alles, was sein sollte, hinter uns zu liegen scheint; wer wiederum anderwärts bei ihm den unbeirrten Willen heller Lebenskraft aufblitzen sah, — der muss begreifen, wie dieser Mann immer und immer in seiner Weise auf das Religiöse hingetrieben werden wird, und wie die geistliche Musik so gar nichts Äusserliches bei ihm ist ... Vergässe Reger heute all sein reiches Schaffen und seinen Bach und seine Jugend an der Orgel und bliebe doch derselbe Mensch, — wir hätten morgen wieder, wo nicht kirchliche, so geistliche Musik von ihm."

Es würde viel zu weit führen, wollte man nach diesen Proben geistvoller Auslegerkunst hier nun auch noch Beweise für Tornows feine Art der Formenerklärung zum Abdruck bringen. Darum mag der Hinweis genügen, dass der Verfasser auch hier mit glücklicher Hand gearbeitet hat. Wir finden uns durch alle Gebiete des Regerschen Schaffens in sehr eingehender Weise geführt, und wenn wir uns auch nicht überall mit Tornow zu identifizieren brauchen (besonders über den Wert der allerletzten Kompositionen und über die rein orchestralen Werke kann man auch anderer Meinung sein), so werden wir — hat man den Inhalt der sechsundzwanzig Seiten erst erarbeitet — dem Verfasser aufrichtigen Dank sagen müssen.

Am Schlusse der Broschüre würdigt Tornow in ausgezeichneter Weise noch des Leipziger Meisterorganisten Karl Straube grosse, schriftlich kaum fixierbare Verdienste um die Neubelebung klassischer Kunst und die Einführung der breiteren Öffentlichkeit in das Verständnis Max Regers. Er zeigt den Orgelmeister als glänzenden Virtuosen und tiefsinnigen Poeten, als den unübertrefflichen Klassikerinterpreten und modernen Forscher, mit einem Wort: als einen Mann, der es als besonderer Schützling Frau Musikas vermag: „den Menschen von heute mit ihrem reichen, tiefen, starken, weiten, zuversichtlichen und ehrfürchtigen Lebensgefühl zu durchdringen." Gern unterschreiben wir das, was Tornow zum Schluss von Bachs grösstem Nachfolger im Thomasorganistenamte ausspricht: „Karl Straube bleibt das Verdienst, Reger Bahn gebrochen und Johann Sebastian Bach im Lichte einer modernsten Kunst gezeigt zu haben ... Seine eigenartige und unermüdliche Arbeit dient einer gemeinsamen und grossen Sache, auch sie an ihrem Teile will dem deutschen Volke sein Gemüt bewahren und bereichern helfen." Paul Mittmann

MUSIKALIEN

2. **Theodor Streicher**: „Um Inez weinten trüb an dieser Stelle". Für eine Singstimme mit Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die moderne Entwicklung der musikalischen Lyrik hat es dahin gebracht, dass den Tonsetzern das Klavier als Begleitinstrument nachgerade nicht mehr genügt und sie mit wachsender Vorliebe zur Begleitung ihrer Gesänge das farbenreiche Orchester heranziehen. Zur musikalischen Illustrierung des einfachen, innigen Gedichtes von Camoës braucht Streicher ausser dem um eine zweite Bratschenstimme verstärkten Streichkörper noch Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Fagott, zwei Hörner und Harfe. An Mitteln zur Ton- und Stimmungsmalerei fehlt es ihm also nicht; im Gegenteil, diese Mittel werden zur Hauptsache, während die Gesangsstimme zurücktritt, da sie meist durch die beiden Bratschen gedeckt wird. Dies wird bei einer Aufführung zu beachten sein. Gelingt es dem Dirigenten, das Orchester gegenüber der Singstimme zurückzuhalten, ohne ihm etwas von seiner eigenartigen Färbung zu nehmen, so dürfte die Wirkung des fein gearbeiteten und besonders im Detail effektvollen Stückes sehr eindringlich sein. F. A. Geissler

3. **Max Reger**: „Meinen Jesum lass ich nicht", Choralkantate No. 4 für Solosopran, gemischten Chor, Solovioline, Solobratsche und Orgel. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Dieses Werk trifft den kirchlichen Ton sehr glücklich und zeichnet sich durch besondere Wärme, Milde und Herzlichkeit aus. Die grosse Leichtigkeit seiner Ausführung wird seiner Verbreitung erwünschte Hilfe leisten.

Dr. Hermann Stephani

4. **Max Reger**: Romanze (a-moll) für Harmonium oder Orgel. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Zu den gewaltigen Werken des Meisters ist dieses Tonstück sicherlich nicht zu zählen. Aber selbst in dieser Kleinigkeit weisen eigenartige harmonische und feinsinnige melodische Wendungen deutlich darauf hin, wes Geistes Kind der Urheber dieser Romanze eigentlich ist.

5. **Paul Gebauer**: 20 Choralvorspiele für die Orgel zum Gebrauche beim Gottesdienste. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Diese 20 Choralvorspiele sind nicht besser und nicht schlechter als hundert andere ähnliche Gebilde, die immer wieder alljährlich auf dem Musikalienmarkt erscheinen. Bei solchen Gebilden ist es dann ganz unerheblich, ob die Herren Verfasser Schulze, Müller, Lehmann oder Gebauer sich nennen. Es sind immer wieder dieselben nichtssagenden, öden kontrapunktischen Machwerke, die als Vorspiele „zum Gebrauch beim Gottesdienste" signiert werden. Eine inhaltliche und formale Steigerung in den Leistungen auf diesem Gebiete der musikalischen Produktion werden wir erst dann erleben, wenn die Herren, die sich mit dem Hervorbringen solcher Erzeugnisse beschäftigen, es einzusehen gelernt haben, dass die Klassiker der Choralbearbeitung nicht M. G. Fischer, Ch. H. Rinck, Adolf Hesse, Friedrich Kühmstedt, vielmehr Samuel Scheidt, Johann Pachelbel, Georg Böhm, Dietrich Buxtehude, J. G. Walther und — Johann Sebastian Bach heissen. In den Werken dieser Meister haben wir die Vorbilder zu sehen, die uns Richtlinien für das eigene, moderne Schaffen geben. Karl Straube

6. **Max Reger**: Introduktion, Passacaglia und Fuge, für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 96. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Aus der unbegreiflich starken Produktion Regers, der sich im Schaffen nicht genug zu tun weiss, fast unbekümmert Werk um Werk herausgibt, und jene äusserste Konzen-

tration, durch die ein Beethoven eben zu dem wird, was er der Welt bedeutet, gar nicht kennt, ragen von Zeit zu Zeit plötzlich Werke empor, die man wohl in nicht allzu langer Frist als klassische unserer Epoche anerkennen und ansprechen wird. So z. B. manche seiner Orgelkompositionen, dann die Beethoven-Variationen und die vorliegende Schöpfung. In ihr haben wir ein Stück musikalischer Zeitgeschichte vor uns, das nicht mit der Zeit vergeht, in der es geschrieben ward. Hier feiert Regers modulatorisches Genie einen seiner grössten Triumphe, und die alten, ehrwürdigen Formen blühen auf zu neuem, frohem Leben. Ein ganz moderner Gefühlsgehalt webt in diesem kolossalen Stück und gibt ihm über die rein musikalische Bedeutung hinaus seinen Wert. Nicht das alte, tönend belebte Schema steht vor uns, sondern ein vom heissen Odem der Gegenwart gezeugtes Stück Musik in einer ihm gemässen, neues Leben atmenden Form. Neben der Variation vermochte wohl keine andere gerade einem Reger solche Möglichkeiten zur Entfaltung seines Eigensten bieten, und vielleicht stellt gerade dieses Werk für ihn in gewisser Hinsicht einen Höhepunkt und Abschluss dar. Falls nämlich seine Wendung zu Mozart ihn zu der weitgeschwungenen Melodie führt. Hier ist es der weitgeschwungene Bogen der Harmonik, der dem Werke seinen Stempel aufdrückt; eine Harmonik, die in tausend Tinten schillert, ein Wechsel von Akkordfarben, der doch dem weithörenden Ohre die Grundfarbe nicht verleugnet. In der ganzen Arbeit verrät das Stück eines Meisters Hand: wie die Introduktion die Passacaglia vorbereitet, wie sich diese über einem nicht einmal besonders prägnanten Thema entwickelt und steigert, und schliesslich aus diesem die köstliche, von schier verwirrendem Leben erfüllte, zu höchster Pracht geführte Fuge entwickelt. An Schwierigkeit kann dies, natürlich wieder sehr komplizierte, Werk mit einem Lisztschen Klavierkonzert jeden Vergleich aushalten. Es gehören sehr sichere, und nicht minder feinfühlige Spieler dazu, seine Schönheit auszuschöpfen. Max Hehemann

7. Max Reger: Suite im alten Stil für Violine und Klavier. op. 93. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Da dieses dreisätzige Werk gelegentlich seiner Aufführung aus dem Manuskript (durch Ossip Schnirlin und den Komponisten) und auch sonst hier schon öfter besprochen ist, so genügt es jetzt, auf seine Drucklegung hinzuweisen. Besonders das Largo verdient Beachtung; mit ihm werden sich auch diejenigen befreunden können, denen sonst der Stil auch dieses Regerschen Werks fremdartig erscheint. Wilh. Altmann

8. Otto Urbach: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 28. — Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 29. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Schon vor längerer Zeit hatte ich Gelegenheit, auf die Gesangskompositionen dieses Dresdener Tondichters hinzuweisen, dessen in vieler Hinsicht erfreulichen Gesänge sich durch das charakteristische Erfassen der Stimmung, durch die Plastik des Ausdrucks auszeichnen. Auch in den neuen acht Liedern finde ich diese Vorzüge wieder bestätigt, ja sogar das seelische Moment weitaus vertiefter. Wird der talentvolle Komponist künftig einer grösseren Variabilität des Klaviersatzes noch etwas mehr Aufmerksamkeit widmen, so werden seine harmonisch und klanglich so vortrefflichen Stimmungsbilder stets eine hoch zu bewertende Bereicherung unserer Gesangsliteratur bilden.

9. Max Henning: „Aus seliger Zeit". Ein Zyklus von 15 Liedern von Anna Ritter für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. op. 11. Westend-Verlag, Berlin-Westend.

Der umfangreiche Zyklus würde eine gute Bereicherung unserer Gesangsliteratur bedeuten, wenn der ohne Zweifel sehr talentierte Komponist in der Auswahl seiner melodischen Gedanken sorgfältiger verfahren wäre. Eine Menge warmempfundener, stimmungsvoller Details stehen neben allzuleicht gewogenen Phrasen. „Brautring",

„Brautgang", „Liebesruhe" und „Im Lampenschein" sind sehr gut charakterisierte Stücke, deren Wert sich noch bedeutend erhöhen würde, wenn die Deklamation feinsinniger ausgestaltet wäre.

10. **Artur Stubbe:** Drei Lieder für eine mittlere Stimme mit obligatem Violoncello. op. 49. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Strassburg i. E.

Harmlosigkeit und Dürftigkeit der Erfindung reichen sich hier die Hand. Trotz der Opuszahl 49 scheint der Komponist noch nicht nennenswert über die Anfänge der Technik des Komponierens hinausgekommen zu sein. Nach dem Grunde der Notwendigkeit der Einführung einer obligaten Cellostimme habe ich vergeblich gesucht.

11. **Robert Ebel:** Wanderlieder des Heinrich von Ofterdingen, aus der Dichtung „Das Wartburglied" von Felix Freiherrn von Stenglin. op. 5. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Der Komponist hat sich in diesem zehn Gesänge umfassenden Zyklus redlich bemüht, der Dichtung gerecht zu werden. Wenn es ihm auch nicht durchweg geglückt ist, eine erschöpfende Vertonung zustande zu bringen, so zeugt das op. 5 doch von gutem Talent und sorgfältiger Arbeit.

12. **Walter Rabl:** „Sturmlieder." Vier Gedichte von Anna Ritter für Sopran mit Orchester- oder Pianofortebegleitung. op. 13. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Das starke dramatische Talent des Komponisten hat auch den Dichtungen von Anna Ritter seinen Stempel aufgedrückt. In seiner leicht formenden, brillant klingenden Art hat Walter Rabl mit diesen Gesängen mehr äusserlich dankbare, als musikalisch tiefe Tondichtungen geschaffen. Sängerinnen mit ausgiebiger, dramatischer Sopranstimme dürfen über diese Neuerscheinung in der Gesangsliteratur erfreut sein.

13. **Bernhard Sekles:** Liebeslieder nach slawischen und romanischen Dichtungen für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 13. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Der Komponist zeigt sich in diesem Zyklus als ein durchaus talentvoller Musiker. Das Wollen geht beim ihm mit dem Können zwar noch nicht derart Hand in Hand, dass man bei diesem opus von einem wirklichen Kunstwerk sprechen kann, immerhin ist diese Talentprobe eine für die Zukunft Gutes verheissende.

14. **Ernst Baeker:** Sechs schlichte Weisen nach slawischen Volksdichtungen für eine Singstimme mit Klavier. op. 11. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Musikalisch sauber gearbeitete, die Dichtung gut charakterisierende Gesänge, die durch ihren lebhaften Stimmungswechsel besonders interessieren.

15. **Richard Falk:** „Aus junger Ehe." Liederzyklus aus „Sehnen und Suchen" von Albert Sergel, für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 2. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die Dichtung hätte eine bessere Vertonung verdient. Der Komponist hat sein Können, das in jeder Beziehung auf schwachen Füssen steht, gründlich überschätzt.

16. **Willy von Möllendorf:** Fünf Lieder. op. 19. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

In der musikalischen Ausdeutung der Dichtungen tritt uns der begabte Komponist mit mehr äusserlicher, leichter gewogener Erfindung entgegen. Dank einer wohlklingenden Ausarbeitung und einem vortrefflichen Klaviersatze werden die Gesänge des Erfolges nicht entbehren.

Adolf Göttmann

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musik-Zeitschriften

BAYREUTHER BLÄTTER 1907, 4.—6. und 7.—9. Stück. — In dem Aufsatz „Philosophische Deutungen des Wagnerschen Mythos“ (4.—6. Stück) sagt Felix Gross: „Das Wort gibt die Bestimmtheit, den Umfang des Dargestellten, der Ton den Ausdruck, das Gefühl, den Inhalt. Ebenso gibt der philosophische Begriff vor allem den Umfang dessen, was er darstellt, das mythologische Bild den Inhalt. Wie aber im Worttondrama Wagners erst das Zusammenwirken von Wort und Ton die vollständige sinnlich bestimmte Erkenntnis bedeutet, so bedarf auch die mythologische Darstellung des Zusammenwirkens mit dem philosophischen Begriff.“ Indem die philosophische Deutung in dem mythologischen Bilde „ein ganzes Weltverhältnis erblicken“ lässt, die Bilder des Kunstwerkes und die Erscheinungen der Wirklichkeit alle in ihrem Zusammenhange zeigt, gewährt sie auch „ein neues, ungeahntes, lebendig tiefes Gefühlsverständnis“ des Kunstwerkes, und damit ist „auch alles Abstrakte des Begriffes verschwunden, gleichsam verzehrt von der Glut der Farben, welche die Bilder seines Inhaltes tragen, und mit der sie die Hülle des Begriffes vernichten. Das ist dann die wahre Erlösung des Begriffes im Gefühl“. Die andere, und die höchste Aufgabe der philosophischen Deutung ist „die Erlösung des Gefühles in der Tat“. Gross beklagt, dass „von den Wirkungen des sittlichen Elementes (in den Werken Wagners) beim Publikum wenig zu bemerken“ ist. Wohl fühlen viele durch die Wagnersche Kunst sich mächtig zu grossen sittlichen Taten gedrängt; aber sie wissen nicht, welche Taten sie vollbringen sollen, und so sinken sie wieder zurück „in die schmutzigen Wellen unserer Wirklichkeit“. Auch darum bedürfen wir der philosophischen Deutung des Wagnerschen Mythos; denn sie „zeigt uns die Gestalten, die wir im Mythos liebten oder hassten, in der Wirklichkeit wieder und heisst uns mit ihnen oder gegen sie kämpfen, wie wir im Mythos kämpfen sahen. So führt sie uns aus dem Reiche der blossen Gefühle hinüber ans Ufer der Taten.“ „Nur das Wort, nur die klare abstrakte Erkenntnis vermag uns im Leben zu leiten, wenn wir anders gehen wollen, als sein Strom führt, wenn uns ein höheres Ziel vorschwebt.“[1]) — Den übrigen Inhalt der Hefte bilden, neben ausführlichen und interessanten Bücherbesprechungen, die folgenden selbständigen Aufsätze, deren Inhaltsangabe den Raum unserer Revue überschreiten würde: „Von der Walstatt der Sprachverrottung“ von Hans von Wolzogen. — „Kundry's Lachen“ von Egon Aders. — „Über Wagners Melodik und Harmonik“ von Emil Ergo. — „Der Chor im

[1]) Auf ein Gebiet, auf dem die Verehrer Richard Wagners den durch seine Werke in ihnen geweckten sittlichen Tatendrang entsprechend den eigenen Anweisungen des Meisters betätigen können, weist das diesem Hefte der „Musik“ beigegebene Flugblatt „Aufruf an alle Verehrer Richard Wagners“ hin, das die neue „Gesellschaft zur Förderung des Tierschutzes und verwandter Bestrebungen“ in Berlin W. 57, Bülowstr. 95, soeben herausgegeben hat.

griechischen Drama, besonders bei Äschylos und Sophokles, und die Parsifalchöre von Richard Wagner" von Emil Herrmann. — „Das religiöse Element in den Meistersingern" von Immanuel Dammann. — „Aus Heinrich von Steins Briefen" von Hans von Wolzogen. — „‚Die Meistersinger von Nürnberg,' und ihre literarische Tradition" von Egon von Komorzynski. — „Das Charlottenburger Schillertheater" von Friedrich Hofmann (bespricht „auf Grundlage der gleichnamigen Schrift von Max Littmann" die Architektur dieses neuen sogenannten Amphitheaters).

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1907, Heft 9—11. — Hugo Riemann zeigt in dem Aufsatz „Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse" (Heft 9) an einigen Beispielen aus der Ostermesse „die Methode der Anwendung des Prinzips der Vierhebungstheorie auf die Abschnitte von Prosa-Choraltexten". Riemann will dadurch seine schon in dem „Handbuch der Musikgeschichte", 2. Halbband, und in dem Aufsatz „Das Problem des Choralrhythmus" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1895) ausgesprochene Meinung begründen, dass die Ansicht vom Gleichwert der Noten des Chorals falsch sei, und dass man „für alle choraliter notierten Melodieen ein festliegendes rhythmisches Grundschema als selbstverständlich annehmen" müsse. — Martial Teneo berichtet über die erste Aufführung der Halévy'schen Oper „Le Chevalier de Malte ou la Reine de Chypre" (1841) und veröffentlicht einen Brief Halévy's, in dem er dem Musikschriftsteller d'Ortigues ausführlich über eine Aufführung des Werkes im Jahre 1854, besonders über das Auftreten der Mad. Stoltz berichtet. — Hugo Leichtentritt lobt in einem ausführlichen Bericht über „Aufführungen älterer Musik in Berlin" besonders die Konzerte des Amsterdamer „Kleinkoor a cappella". Dass der Berliner Dom-Chor je eine den „Denkmälern Deutscher Tonkunst" entnommene Komposition von Lasso und Hieronymus Praetorius aufgeführt hat, nennt Leichtentritt „eine besondere Merkwürdigkeit"; denn „wann hört man einmal, dass Chorleiter sich das ungeheure grossartige Material zunutze machen, das in den zahlreichen Denkmälerpublikationen und den grossen Gesamtausgaben dargeboten wird? Für das öffentliche Musikleben scheint die riesige und gewissenhafte Arbeit, die in diesen Publikationen geleistet ist, so gut wie gar keine Bedeutung zu haben". — Johannes Wolf teilt in dem Aufsatz „Zur Isaac-Forschung" mit, dass er in verschiedenen Bibliotheken die Manuskripte von 5 Partituren, 8 Intavolaturen und einem selbständigen Orgelstück von Heinrich Isaac gefunden hat und die Werke in einem Anhange zum nächsten Isaac-Bande der „Denkmäler Deutscher Tonkunst in Österreich" veröffentlichen wird. — C. F. Abdy Williams beschreibt eingehend einige italienische Orgeln („Some Italian Organs") (Heft 9—10). — Der Aufsatz „Zur Entstehungsgeschichte der Schumannschen Zeitschrift für Musik" von G. Wustmann enthält Auszüge aus einem Aufsatz über die neue Zeitschrift, der kurz vor deren Erscheinen in der Monatsschrift „Unser Planeth" veröffentlicht wurde, und dessen Schlussworte vielleicht von Schumann oder einem seiner Mitarbeiter herrühren; ferner den Verlagskontrakt der Herausgeber der Zeitschrift: Wieck, Schumann, Schunke und Knorr mit dem Verleger Hartmann in Leipzig. Auch berichtet Wustmann auf Grund von Akten des Leipziger Ratsarchivs über die Streitigkeiten, die dazu führten, dass Schumann 1835 der alleinige Besitzer der Zeitschrift wurde und sie im Kommissionsverlag von J. A. Barth in Leipzig herausgab. — In dem anonymen Aufsatz „Orlando Gibbons, the ‚English Palestrina'" wird kurz das Leben dieses von 1583—1625 lebenden Meisters beschrieben und über die musikalischen Aufführungen berichtet, die am 5. Juni 1907 gelegentlich

der Enthüllung eines Monuments in der Westminster-Abtei in dieser Kirche stattfanden. — L. Scheibler berichtet über „Das achte Kammermusikfest in Bonn“ (Heft 9); Alfred Heuss über „Das dritte Deutsche Bachfest in Eisenach“ (Heft 10—11).

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1907, No. 18—22. — Otto Neitzel schreibt am Schlusse eines Aufsatzes über „Salome von Oskar Wilde und Richard Strauss“: „Mag denn Strauss zehnmal ein Dekadent sein; er bleibt trotzdem die glänzendste Erscheinung der zeitgenössischen Musik“. „Die Dichtung [von Wilde] hat in der dekadenten Richtung neue Charaktertypen geschaffen, die Musik hat sich beeifert, ihnen eine nicht minder neue musikalische Einkleidung zu geben. So bildet die Salome eine neue Fortentwicklung des musikdramatischen Stils und sie ist der am meisten vorgeschobene Posten, den diese Kunst bisher erreicht hat.“ In dem Aufsatz „Zur Würdigung von Richard Strauss“ (No. 19) nennt Otto Neitzel diesen „einen Gewaltigen . . . und den Grössten, den wir haben“. „Bei Strauss findet man das Kunstmittel, durch das Zusammenwirken verschiedener Stimmen-Individualitäten die Ausdruckskraft zu erhöhen, noch um so viel mehr entwickelt, als er in dem Reichtum der Kombinationen der Orchesterfaktoren, in der Kühnheit seiner Harmonik und seiner Polyphonie über Wagner hinausgeht“. „Aber bei aller Bewunderung“ sei der Zuhörer doch bald „verwundert . . . über die Einfachheit der Strauss'schen Erfindung. Die Strauss'schen Themen sind alle bezeichnend, aber nicht gerade zwingend.“ Daher habe Heinrich Porges den jungen Strauss (1889) ein „reproduktives Genie“ genannt. „In der Erfindung nicht über das hinausgehend, was seine Vorgänger ersonnen haben, wird er sofort zum Genie, sobald er seine Gedanken aufbaut und ausschmückt.“ Aber nicht nur die musikalischen Ausdrucksmittel, sondern auch den Inhalt der Musik habe Strauss „bereichert oder zum mindesten . . . verändert“. Die moderne Dichtung habe stark auf ihn gewirkt, und besonders das „Bemühen der Moderne, jede Empfindung auszuleben und bis in ihre feinsten Zerfaserungen, bis in ihre kaum noch merklichen Wahrnehmungsgrenzen zu verfeinern“, sei auch in der Strauss'schen Musik zu finden. Der Anspruch auf das „Recht sich auszuleben“ führe zur „Abkehr von Zimperlichkeit und wohlerzogener Schöntuerei“, und daraus seien die „vielen ‚Keckheiten‘ Strauss' zu erklären“. Ein weiterer Einfluss der modernen Literatur auf Strauss sei es, dass er auch in den „Verbrecherhöhlen der Gesellschaft“ „noch Stoff zu künstlerischer Verwertung gefunden“ habe, wie die „Salome“. „Ein Komponist, der die Schärfe der Charakteristik auf die Spitze treiben will, . . . wird Motiv Motiv sein lassen und nur malen . . . Man kann nicht sagen, dass Strauss das Motiv“ — „das heisst: den konzentrierten, präguanten musikalischen Gedanken“ — „geflissentlich so beiseite schiebt und ausser acht lässt wie Debussy. Aber er verwendet es nur, wo es sich ihm gebieterisch aufdrängt . . . Jedenfalls ist die musikalisch scharfe Charakteristik sein brennendster künstlerischer Trieb. Das ist aber zweifellos ein Fortschritt. Ob dies der Fortschritt ist, bleibe hier unentschieden“. — Alfred Schüz widmet dem am 4. Juni gestorbenen Musikhistoriker Köstlin einen Nachruf („D. Heinrich Adolf Köstlin †“), in dem er besonders auf seine Verdienste um die Pflege des Kirchengesangs hinweist. — Arthur Neisser stellt in dem Aufsatz „‚Salome‘ und die Pariser Kritik“ eine Anzahl Urteile französischer Zeitschriften über Strauss' neuestes Werk zusammen. — In der Einleitung zu dem ausführlichen Bericht „Eindrücke und Nachklänge vom Dresdener Tonkünstlerfest“ (No. 20) wendet sich O. K. gegen die Aufsätze in den „Signalen“, in denen Felix Draeseke und Detlef Schultz

auf Strauss' Aufsatz im „Morgen" antworteten (siehe die „Revue" in Heft VI, 23). K. meint, Schultz hätte nicht Bruckner den grössten Gegner Richard Strauss' nennen sollen, denn „können zwei so verschiedene Naturen überhaupt Gegner sein?" — Rudolf Krauss veröffentlicht zum 100. Geburtstag des Ästhetikers Vischer den Aufsatz „Friedrich Vischer und die Musik". Interessant sind Krauss' Mitteilungen über Vischers Anschauungen von der Kunst Richard Wagners. Im Jahre 1844 machte Vischer den „Vorschlag, das Nibelungenlied zu einer grossen heroisch-nationalen Oper zu verarbeiten. Unser Tondrama, führte er aus, habe das Leben der subjektiven Empfindungswelt zur Genüge ausgebeutet, sie möge sich nun an die grossen objektiven Empfindungen machen. . . . Der Deutsche solle noch seine eigene grosse Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören. Wie ein Stahlbad werde dieser heldenhafte Stoff auf unser Publikum wirken. . . . Was Richard Wagner in seiner Tetralogie geschaffen hat, ist etwas ganz anderes als das von Vischer Gewollte. Dieser schloss sich aufs engste an das deutsche Nibelungenlied an, jener schöpfte aus der nordgermanischen Edda; die von dem einen politisch-historisch und rein menschlich gedachte Grundlage ist vom anderen ins Mythologische und Uebermenschliche gezogen. Doch auch sonst hätte Vischer nimmermehr Wagner als den rechten Mann gelten lassen, um seine Ideen auszuführen . . . Wiederholt nahm Vischer in seiner ‚Aesthetik' die Gelegenheit wahr, gegen Wagners Prinzip einer Zusammenfassung sämtlicher Künste in der theatralischen zu polemisieren. ‚Jede Kunst', erklärt er einmal, ‚hat das ganze Schöne auf ihre Weise, und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künsten als eine solche, worin entschieden eine Kunst herrscht, die andere oder die anderen nur mitwirken; die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Ueberreiz und führt praktisch zum überladenen, phantastischen Opernpompe' . . . In der Oper, meinte Vischer [laut einem Briefe an Raff], müsse nach wie vor der Text nur der Rahmen und Stab sein, woran sich die Musik entfalte . . . Das verdeckte Orchester erkannte er dagegen an Wagners Neuerungen als richtig an." — Erich Kloss wirft in dem Artikel „Parsifal 1882—1907" (Nr. 21) einen „Rückblick auf die Zeit und die Umstände, worunter der ‚Parsifal' ins Leben trat", berichtet über die erste Aufführung des Vorspiels am Weihnachtstage 1878 und die ersten Aufführungen des ganzen Werkes im Jahre 1882, sowie über die Leistungen hervorragender Dirigenten, Darsteller und Korrepetitoren, die bei diesen und späteren Aufführungen des Weihfestspieles mitgewirkt haben. — Unter der Ueberschrift „Wagneriana" wird von Richard Neustadt der Inhalt von elf unveröffentlichten Briefen Richard Wagners an den Sänger Franz Betz mitgeteilt. — Eugen Segnitz sucht in dem Aufsatz „Correggios Farbenmusik" (Nr. 22) durch Beschreibung vieler Gemälde aus der Zeit der italienischen Renaissance zu zeigen, wie „die flandrische Kunst harmonischen Zusammensingens gleichsam in die Schwesterkunst der Malerei überging". Den auch von der Musik jener Zeit gesuchten „individuellen Stimmungsausdruck" habe Correggio in der Malerei „in reicherem, unbeschränkterem Masse als seine Vorgänger gefunden. Er bildete die Kunst des Farbenakkords, der Farbendissonanz und -auflösung durch mildere Uebergänge zur Virtuosität aus, führte die farbige Modulationskunst in der Malerei zur Höhe empor . . . Vielleicht ist damit nicht zuviel gesagt, dass Correggio . . . häufig an die Vertreter der heutigen Modulations- und Instrumentationskunst erinnert. Hier wie dort findet sich das scheinbare sanfte Ineinanderfliessen, das überraschend akkordische, auf das chromatische und enharmonische Prinzip gestützte Verfahren, ja häufig beinahe das gänzliche Aufgeben aller und jeder

tonalen Begrenzung ... Es ist der drängende Wunsch, zu absoluter Charakteristik zu gelangen, der z. B. auch die markante Signatur des heutigen musikalischen Schaffens ausmacht". Correggios Madonnenbilder und ähnliche Gemälde seien mit der späteren italienischen Kirchenmusik vergleichbar, „die das Himmlische verweltlichte, den religiösen Gedanken beinahe in ketzerischer Weise seines eigentlichen Inhalts beraubte, ihn aber ... dem Menschen nahe brachte". — Der Aufsatz „Das Ende der Schreckensherrschaft" von Caligula handelt, wie der Aufsatz von Basilio in Nr. 14, von der Ausbeutung der Musiker durch Konzertagenturen. Einen Rettungsweg erblickt „Caligula" darin, dass die Dirigenten, die Vorstände von Musikvereinen usw. die Auswahl der in ihren Konzerten auftretenden Solisten nicht länger aus Bequemlichkeit einfach dem Agenten überlassen. — J. Blaschke berichtet in dem Aufsatz „Napoleon I. und die Musik" über die Beziehungen zahlreicher Musiker zu Napoleon. Aus den von ihm mitgeteilten Tatsachen geht hervor, dass Napoleon von Musik wenig verstand und ehrliche Menschen, wie Cherubini, der ihm unerschrocken eine unangenehme Wahrheit sagte, nicht liebte. — Von den übrigen Aufsätzen sind erwähnenswert: „Das 3. deutsche Bach-Fest" von Max Puttmann (Nr. 18); „Dietrich Buxtehude, Bachs Vorgänger" von A. Chybinski; „C-moll-Symphonie und Pastorale" von E. v. Komorzynski (Nr. 19); „Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke: 7. Die dreiteilige Liedform (Nr. 19), 8. Rondo (Nr. 21)" von G. Münzer; „Max Büttner" von Carlos Droste; „Der erste Interpret des Rienzi und Tannhäuser" (Tichatschek) von Ad. Kohut (Nr. 20); „Dem Gedenken eines guten Bekannten" (Karl Czernys) von Franz Walden (Nr. 21); „Alice Danziger. Biographische Skizze" von Alfred Schüz; „Führer durch die Literatur des Violoncellos" (Fortsetzung) von Hermann Cramer (Nr. 22); „Das Richard Wagner-Haus zu Graupa" von A. R. Scheumann; „Isadora Duncans Tanzschule" von Anny Wothe; „August Richard" von August Dörschel.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 45—53. — In einem Aufsatz über das im Auftrage des Deutschen Kaisers herausgegebene „Volksliederbuch für Männerchor" schreibt August Spanuth, dass der „Vorwurf, ... weniger wäre mehr gewesen, ... zwar nicht ohne Berechtigung" sei, da durch den grossen Umfang der zwei Bände die Verbreitung erschwert werde und manche Seiten zu eng gedruckt seien. Andererseits liege aber in dem Umfange des Werkes ein Vorzug, denn dadurch sei das Buch eine „praktische Geschichte des deutschen Volksliedes geworden. ... Aus einem Handbuch, das der Kaiser im Sinne gehabt haben mag, ist ein Kompendium geworden, eine Sammlung, die selbst dann von bleibendem Wert sein wird, wenn das Volk es ablehnen sollte, sich eingehend mit den reichen einzelnen Gaben zu beschäftigen. ... Man blieb auch nicht in der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit stehen, sondern man ging zunächst viele Jahrhunderte zurück. Nun, und da man das getan, da man es hatte tun müssen, war der historischen Gerechtigkeit halber schon an ein Ausschliessen des Allermodernsten nicht mehr zu denken. Wenn das Buch im Jahre 1907 herauskam und mit Liedern aus dem dreizehnten Jahrhundert anfing, konnte es unmöglich vor der letzten, sezessionistischen Periode Halt machen. Es musste Proben von der Satzkunst der am weitesten Vorgeschrittenen geben, trotzdem vielleicht manche Mitglieder der Kommission selbst sich geneigt fühlen mochten, da eher von einer Satz-Unkunst zu reden. Das Buch wäre ja sonst in den Verdacht gekommen, ein Parteierzeugnis zu sein." — Am Schlusse eines ausführlichen Berichtes „Vom Dresdener Tonkünstlerfest" (No. 45—46) sagt

Friedrich Brandes: „Von den Ergebnissen des Festes mag nur so viel angedeutet sein, dass die Serenade von Sekles, die Variationen von Noren, Scheinpflugs ‚Frühling' und Pfitzners ‚Christelflein' als Gewinne, Rhodes Trio, das Quartett von Reuss, die Balladen von Weismann und die Gesänge von Ehrenberg als Hoffnungen angesehen werden können. Wo aber bleiben die verkannten Meister? Die Dresdner Draeseke und Schulz-Beuthen? Bei diesem 43. Tonkünstlerfeste war Schulz-Beuthen 43jähriges Mitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Franz Liszt hatte zur Tonkünstlerversammlung von 1870 Schulz-Beuthens 42. und 43. Psalm auf das Programm gesetzt. Der Erfolg war derart, dass der Vorstand beschloss, den Psalm auf Kosten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bei Kahnt in Leipzig im Druck erscheinen zu lassen. Will man seiner noch bei Lebzeiten gedenken? Erinnert sich der Vorstand des Vorbildes eines Franz Liszt? Dann wird es Zeit sein, im nächsten Jahre Schulz-Beuthen hervorzusuchen. Im Juni 1908 wird er 70 Jahre alt. Das einzige, was wir verlangen, ist: der Musikverein möge einmal revidieren. Vielleicht findet er dann, dass einige unserer Alten noch sehr jung sind. Will er Vorschläge, so sage ich: die Lear-Symphonie und die Oper ‚Paria' von Schulz-Beuthen. Mag sein, dass man am Gewinn zweifelt. Aber es ist eine Ehrenschuld, eine Tat im Sinne von Franz Liszt". — Ein Nachruf auf Joachim von Detlef Schultz („Joseph Joachim †") (No. 50), feiert den Verstorbenen vornehmlich als den „geweihten Verkünder der sittlichen Macht der Töne". „Joachim ... war in seiner stillen Grösse eine latente Kraft, die das Ethos in der Tonkunst reiner und tiefer zum Ausdruck brachte als irgendeiner der Zeitgenossen, war ein Damm gegen die zersetzenden, ichsüchtigen und veräusserlichenden Strömungen der Musik ..." — Der Aufsatz „Die Coventgardenoper" von C. Karlyle (No. 51) berichtet über die Aufführung deutscher Werke.

VEREINIGTE MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Leipzig) No. 27—36. — L. Wallner verteidigt sich in dem Aufsatz „Der ‚Fall d'Indy' verlegt nach Frankreich" (No. 27) gegen einige Vorwürfe, die Calvocoressi und Gabriel Fauré gegen seine Kritik des Buches „César Franck" von d'Indy erhoben. Er behauptet, dass die „reine Musik" in Frankreich in der Zeit von Rameau bis César Franck sich gar nicht entwickelt habe, und dass die neuere französische Musik mehr an fremde Meister als an die alten französischen anknüpfe. Es gebe daher in Frankreich keine fortdauernde Tradition auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Frankreich sei mehr durch die künstlerische Kultur des Publikums als durch einzelne hervorragende Künstler ausgezeichnet. „In Deutschland müsse man das Entgegengesetzte feststellen; darum haben die Franzosen mehr grosse ergiebige Talente und weniger Genies ... aufzuweisen" als die Deutschen. — Erich Kloss veröffentlicht auch hier Aufsätze zu Tichatschek's 100. Geburtstag („Josef Tichatschek", No. 28) und „Zum ‚Parsifal'-Jubiläum" (No. 29—30). — Aus einem demnächst erscheinenden Werke über „Tonale Chromatik" von Berthold Knetsch wird ein langer Abschnitt abgedruckt (No. 31—34). — Max Chop beginnt einen ausführlichen Aufsatz über den Komponisten „Frederik Delius" (No. 35—36). — „Elf Briefe von Richard Wagner an Georg Unger, den ersten Bayreuther Siegfried" betreffen hauptsächlich das Engagement von Künstlern u. dgl.

DIE STIMME (Berlin) 1907, Juni—August. — In dem Aufsatz „Welche Bedingungen ermöglichen einen rationellen Gesangunterricht?" (Juni-Heft) bezeichnet H. Herborn „das Singen nach Noten als die allein richtige Methode". Der Gesangunterricht

habe nicht nur ethische, sondern auch formale Bildung zu vermitteln. Auch dürfe nicht „die Stimmbildung, und zwar auf phonetischer Grundlage unberücksichtigt bleiben". Am Schluss berichtet Herborn über die Kurse, die die städtische Schuldeputation in Frankfurt a. M. eingerichtet hat, „um den Lehrern und Lehrerinnen Gelegenheit zu bieten, die Methode des Gesangsunterrichts. ... und der Stimmbildung, sowie die Sprechtechnik und ... die Hygiene der Stimme genau kennen zu lernen". — Im Anschluss an diesen Aufsatz gibt Georg Avellis, der Leiter der erwähnten Kurse, den Inhalt seiner „Vorlesungen über Stimmbildung und Sprechtechnik unter Berücksichtigung der Stimmhygiene" an. — Unter der Überschrift „Der neue Direktor des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik" wird ein kurzer Aufsatz über Hermann Kretzschmar veröffentlicht, in dem besonders hervorgehoben wird, dass er als „einer der Ersten ... mit Nachdruck darauf hingewiesen hat, dass die deutsche Volksschule in bezug auf Entfaltung der musikalischen Kräfte der deutschen Nation nicht das leistet, was geleistet werden könnte". Der Gesangunterricht dürfe nicht nur im „Einprägen von Melodieen durch blosses Vorspielen und Nachsingen" bestehen, sondern es müsse das Singen nach Noten ohne Hilfe eines Instruments geübt werden. Das Institut für Kirchenmusik müsse „in dieser Bewegung, die erfreulicher Weise von Volksschullehrern selbst ausgeht, die führende Rolle übernehmen". — Ferner enthalten die Hefte die folgenden Aufsätze: „Über die Brummstimme" von Zimmermann (Juni-Heft), „Theorie und Methodik der Stimmbildung im 19. Jahrhundert" von E. O. Nodnagel (wird fortgesetzt), „Die Erziehung der weiblichen Singstimme" von Julie Müller-Liebenwalde (Fortsetzung und Schluss. Juni- und Juli-Heft), „Methodische Gestaltung des Anfangsunterrichtes im Schulgesang" von Nebelong (Juni-Heft), „Schonung der Stimme im Gesangunterricht der Mittelschule" von A. König (Juni- und Juliheft), „Robert Radecke" (anonym; Juni-Heft), „Über krankhafte Mitbewegungen beim Singen" von Theodor S. Flatau (Juli-Heft), „Das Notenlesen im Lichte der Schulhygiene" von A. Gusinde (Juli- und August-Heft), „Neuere Arbeiten zur Physiologie und Pathologie der Stimme" von Sturmann (August-Heft; enthält die Besprechungen von 15 neuen Schriften), „Die ‚neuen Bestimmungen' und der Gesangunterricht im Seminar" von Karl Jendrossek" (wird fortgesetzt) „Die Tetrachorde in der Tonleiter" von Carl Eitz, „Beiträge zur Stimmästhetik und Stimmhygiene" von Zimmermann.

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz) 1907, No. 7—8. — Der anonyme Aufsatz „Die grosse Orgel in der Stiftskirche von St. Florian (Oberösterreich)" enthält eine sehr ausführliche Beschreibung der Orgel, deren Bau 1772 von F. X. Krismann begonnen wurde, und einen Aufsatz aus der Tageszeitung „Das Vaterland", Jahrgang 1875, in dem die Geschichte dieses Orgelbaues erzählt und die Wirkung der Vorträge auf der St. Florianer Orgel in begeisterten Worten geschildert wird. — Ausserdem enthalten die Nummern „Reminiszenzen über alte und neue Erfindungen im Orgelbau".

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Berlin und Essen) 1907, Juli-Heft. — August Wellmer beginnt einen ausführlichen Aufsatz über das Leben und Schaffen Grells („Eduard Grell"). — Andreas Allgayer schreibt über „Modulation und Mollgeschlecht im Gesangunterricht der Volksschule". — F. Wiedermann beendet seine Abhandlung „Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangunterricht".

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Im Königlichen Opernhause haben kürzlich die 500. Aufführung des „Tannhäuser", die 100. des „Tristan" und die 200. des „Fliegenden Holländers" stattgefunden. Zurückgekehrt ist Hedwig Kauffmann-Franzillo, die als Rosine im „Barbier von Sevilla" sich sehr gut einführte und mit der als Einlage gesungenen Glöckchen-Arie aus „Lakmé" einen sensationellen Erfolg hatte. Ihr Engagement angetreten, und zwar mit grösstem Erfolg hat die Koloratursängerin Frieda Hempel; aber auch ihre virtuose Leistung und ihr warmer Vortrag können die völlig verblasste „Lucia" von Donizetti nicht mehr zu einer Repertoireoper machen. — In der „Komischen Oper" sang Karl Burrian aus Dresden den José in „Carmen"; seine ausserordentlich schönen Stimmmittel und auch sein feuriges Spiel gefielen sehr, doch ist seine Neigung, sich übermässig in den Vordergrund zu drängen, nicht nach meinem Geschmack. In der Titelrolle befestigte Maria Labia ihren durch die „Tosca" erworbenen Ruf; sie sang herrlich und bot eine eigenartige darstellerische Leistung, unterstützt von ihren grossen sprechenden Augen und ihren höchst graziösen Bewegungen; das Freche und Dirnenhafte der Zigeunerin liegt ihr freilich nicht. Als Micaela sang sich Lola Artôt de Padilla wohl in das Herz aller Zuhörer. Karl Armster, ein bisher hier unbekannter junger Sänger, zeigte als Escamillo einen prächtigen, sorgfältig geschulten Heldenbariton. Auch die Vertreterin der Mercedes Margarethe Bruntsch fiel durch ihre schöne Stimme auf. Wilhelm Altmann

Königliches Opernhaus. — Als Turiddu gastierte der Amerikaner Francis Maclennan, der über hervorragende, vorläufig allerdings fast noch im Rohzustande befindliche Stimmittel verfügt. Sein ausgiebiger, dunkel gefärbter Tenor und sein temperamentvolles Spiel dürften den Sänger bei entsprechender strenger Schulung und planmässiger Ausbildung mit der Zeit zu einer wertvollen Kraft des Ensembles werden lassen. Selbstverständlich hätte er zunächst einmal die deutsche Sprache zu erlernen. Ganz unzulänglich war das debütierende Frl. Darch als Lola. In der auf die „Cavalleria" folgenden „Regimentstochter" sang Elfriede Martick mit gar kleiner, für das Opernhaus einstweilen nicht ausreichender Stimme die Titelrolle. — Komische Oper. — Mit jener für romanische Textdichter typischen harmlosen Unbekümmertheit Meisterschöpfungen der Weltliteratur gegenüber haben sich ein viertel Dutzend französischer Librettisten vor etwas über 20 Jahren auch des „Werther" bemächtigt und daraus für Massenet ein „lyrisches Drama in vier Bildern" zurechtgezimmert, das nunmehr seine erste Berliner Aufführung erlebt hat. Ganz abgesehen von der bösen Theatralik des letzten Bildes, in dem der Held trotz des eben gefallenen, tödlichen Schusses mit Lotte noch ein unendlich langes und nicht eben kurzweiliges Liebesduett singt, sind die Librettisten auch im übrigen ziemlich willkürlich mit dem Original umgesprungen. Die mit der feinsten Naturempfindung, der intensivsten Erfassung aller Poesie des einfachen Lebens unlöslich verknüpfte Grundstimmung des Goetheschen Romans mussten sie begreiflicherweise unbenutzt lassen. Sie beschränkten sich auf die rein äusserliche Aneinanderreihung einzelner für ihre Zwecke geeigneten Episoden, lose zusammenhängender Szenen, strichen da, flickten dort hinzu und hielten sich in erster Linie an das Phantastische, Sentimental-Sehnsüchtige in der Figur des Helden. Und Massenet war nun just der geeignete Mann, sich schwelgend in diese Empfindungsseligkeit zu vertiefen, nur dass er an Stelle von Innigkeit und Wärme des Gefühls einem Überschwang des Sentiments die Zügel schiessen liess, der in seiner teils tränenreichen, teils überhitzt leidenschaftlichen Monotonie auf die Dauer unerträglich wirkt. Dieser französische Werther ist von seinem deutschen Vorbild soweit entfernt, wie Massenet's erkünstelte Tonsprache von natürlichem Empfinden. Ist somit kein Grund vorhanden, die Einverleibung dieses Werkes in den deutschen Spielplan mit besonderer Genugtuung zu begrüssen, so muss der Aufführung als solcher hohes Lob gezollt werden. Der in Spiel und Gesang künstlerisch vornehmen Haltung Franz Navals, der zarten Anmut Lola's Artôt de Padilla ist in erster Linie die gute Aufnahme zu danken; weit weniger vermochte das Orchester unter Franz Rumpel zu befriedigen. Die Regie leistete mit vier ins kleinste sorgfältig ausgearbeiteten, stimmungsvollen Bühnenbildern wieder ein Meisterstück von Inszenierungskunst.

Willy Renz

DRESDEN: Königliche Hofoper. „Die Schönen von Fogaras," komische Oper von Alfred Grünfeld. Uraufführung. Wenn ein neues Werk unter dem stolzen Titel einer „komischen Oper" sich einführt, so werden im Herzen jedes Musikers und Musikfreundes sehnsüchtige Hoffnungen wach. Schauen wir doch schon so lange nach dem Meister aus, der uns ein Musikdrama von volkstümlicher Handlung, sonniger Heiterkeit, edler Anmut und innigem, aus tiefstem Empfinden herausgeborenem Humor bescheren soll. Seitdem Peter Cornelius im „Barbier von Bagdad" die Richtung andeutete und Hugo Wolf im „Corregidor" die Feinheiten des modern-musikalischen Ausdrucks für einen heiteren Stoff zu verwenden wusste, haben wir Ansätze zu einem musikalischen Lustspielstil, und in ihm hat denn auch Eugen d'Albert mit seiner „Abreise" das bisher beste Erzeugnis dieser Kunstgattung geschaffen. Das Grünfeldsche Werk, das die Dresdener Hofoper in schätzenswertem Tatendrang soeben herausbrachte, stellt demgegenüber nicht nur keinen Fortschritt dar, sondern einen Rückfall in den Stil jener alten Zeit, die von Charakterisierung und Individualisierung keine Ahnung hatte und die „Meistersinger", jenen strahlenden Ausgangspunkt aller heiteren Musikdramatik, noch nicht kannte. Das Buch ist nach einer ungarischen Novelle von Viktor Léon verfasst und bietet einen zwar reichlich breiten, aber doch im ganzen hübschen ersten Akt, dem zwei vollständig belanglose weitere Akte folgen. Ein Konflikt fehlt ebenso wie eine aufsteigende Handlung. Die Musik Grünfelds ist gefällig in der Melodik, angesichts des ungarischen Milieus sehr zahm in der Rhythmik, enthält viele hübsche Einzelheiten

und zeichnet sich durch einen leichten Fluss aus. Der Komponist bevorzugt in richtiger Einsicht die homophone Schreibweise und behält auch den Dialog bei, wogegen nichts einzuwenden wäre, wenn nur die einzelnen „Nummern" seiner Partitur in einer organischen Verbindung miteinander ständen. Leider ist das nicht der Fall. Alle diese an sich oft sehr netten Auftrittslieder, Duette, Chöre und Ensemblesätze sind nämlich nicht von innen heraus geschaffen, sondern nur äusserlich mit Sorgfalt und Geschick aneinandergereiht. Die Musik Grünfelds entbehrt der künstlerischen Wahrhaftigkeit, wie wir sie durch Wagner gelernt haben; es mangelt ihr ein Stück vom eigensten Ich des Künstlers, der Tropfen Herzblut, der allein einem Kunstwerke das innere Leben verleiht. Wenn trotz alledem eine sehr freundliche Aufnahme zu verzeichnen war, so erklärt sie sich daraus, dass einerseits Textdichter und Komponist mit sicherem Blick für das theatralisch Wirksame alle möglichen Effekte benützen und in jeder Rolle ein paar dankbare Momente zu schaffen wissen, und dass andererseits die glänzende Ausstattung und die Besetzung der Rollen mit den beliebtesten Opernkräften (Damen Nast, Wedekind, v. d. Osten, v. Chavanne und Herren Scheidemantel, Rüdiger, Nebuschka) dem Werke sehr zu statten kam. Der neue Tenor, Herr Sembach, führte sich als König sehr vorteilhaft ein, und v. Schuch sorgte am Dirigentenpult für Leben und Bewegung. So kam ein sehr lebhafter Publikumserfolg zustande, der vielleicht eine Zeitlang andauern wird. Für die Musikgeschichte aber hat die Grünfeldsche „komische Oper" lediglich die Bedeutung eines liebenswürdigen Anachronismus. F. A. Geissler

FRANKFURT a./M.: Das Opernhaus hat die neue Saison mit der Erstaufführung von Rubinsteins „Dämon" eröffnet. Man hatte bisher hier nur die „Makkabäer" gehört und so wenig Geschmack daran gefunden, dass man lange zögerte, wieder mit einem dramatischen Werk des Klaviertitanen zu erscheinen. Dieses Mal aber ist's besser gegangen. Es wäre Geschichtsfälschung, wollte ich behaupten, der „Dämon" hätte alles hier bezaubert und unwiderstehlich in seinen Bannkreis gezogen. Die Erregung war nicht stark, aber das Interesse blieb wach, und Einzelheiten wurden gern und dankbar anerkannt. So schenkte man den national gefärbten Abschnitten der Partitur, der rhythmisch pikanten Balletmusik und einzelnen Liedern freudig Gehör und liess sich von der Eigenart dieser melodiös empfundenen Musik hinreissen. Das hinderte nicht, dass man andere Partieen, die Chöre hinter der Szene und vieles aus der Dämon-Partie selbst für weniger anziehend erklärte. Die Oper ist eben die ungleiche Arbeit eines verwöhnten Virtuosen, dessen Selbstkritik nicht stark genug war, Unebenheiten durch strenge Arbeit auszugleichen. Dass der Stoff heute nicht mehr zündet, seitdem der „Holländer" das Motiv des herumirrenden, verbannten und nach Erlösung ringenden Geistes bis zur Vollendung erschöpft, nimmt kaum wunder. Die Aufführung war gut, zum Teil vortrefflich. Frau Hensel-Schweitzer steigerte die Partie der Tamara von der Freudigkeit der lieblichen Braut bis zum verzweiflungsvoll zermarterten Weibe auf das wirkungsvollste. Herr Breitenfeld gab der Titelpartie zwar schönste Stimmgebung, aber zu wenig Charakter. Herr Wirl erhöhte die poetische Nachtszene durch den Reiz seiner schmelzenden Stimme. Dr. Rottenberg leitete die Vorstellung mit der gewohnten feinen Künstlerschaft. Hugo Schlemüller

KÖLN: Die neue Saison des Opernhauses hat am 1. September mit Felix Weingartners „Genesius" eingesetzt, der hier im Frühjahr so grossen Erfolg erzielte, und wir sahen die damals durch das edel schöne Werk hervorgerufenen ausgezeichneten Eindrücke verjüngt. Otto Lohses hinreissende Dirigentenkunst feuerte wieder Orchester und Sänger zur Anspannung ihrer höchsten Kräfte an, und da war bei tief aus dem dramatischen Gehalte schöpfenden, erhabenen Klängen der Komponist gut aufgehoben. Als Pelagia und Genesius exzellierten Alice Guszalewicz und Fritz Rémond. Mit der Titelrolle von Bizets „Carmen" trat Frieda Felser wieder dauernd in den Personalstand der städtischen Bühnen ein, und fand für ihre hier nicht durch absonderlichen Regiezwang verkümmerte, stark individuell geprägte und künstlerisch sich auslebende Leistung wärmsten Beifall. Es folgten „Fidelio", „Mignon", „Der fliegende Holländer", „Die Zauberflöte", „Zar", „Tristan" und Puccini's „Tosca", dazwischen „Bajazzi" und „Cavalleria". Einen schönen Höhepunkt ergab inmitten der älteren Repertoirewerke die Neueinstudierung von Eugen d'Alberts „Tiefland", das wegen Personalverhältnissen seit dem vor zwei Jahren erfolgten ersten Erscheinen nicht weiter gegeben werden konnte und jetzt wiederum durchschlagenden Erfolg fand, als dessen Zeuge der Komponist oftmals stürmisch hervorgerufen wurde. Otto Lohse hat das eigenartige, stimmungskräftige und dem dramatischen Vermögen d'Alberts ein glänzendes Zeugnis ausstellende Werk wundervoll einstudiert und als Dirigent eine ungemein hochstehende musikalische Totalleistung gezeitigt. Abgesehen vom Tenoristen Reinhold Batz, der seiner gesanglichen Beanlagung nach nur bedingt genügen konnte, war die solistische Besetzung durchweg eine sehr glückliche. Eine Prachtleistung von grösster dramatischer Verve in Gesang und Darstellung schuf Frieda Felser (Marta); dann fand der stimmgewaltige Baritonist Tilmann Liszewsky in dem Sebastiano eine ihm ganz besonders zusagende Rolle. Grösste Sorgfalt war auf die Ausgestaltung der kleinen Aufgaben verwandt worden, das Ensemble stand tadellos, kurz, es war eine recht erfreuliche Aufführung. Paul Hiller

MÜNCHEN: Die Münchener Mozart-Festspiele. — Als seinerzeit Levi die so lange schnöde verballhornten Partituren der Mozartschen Meisterwerke wieder von allen „Verbesserungen" befreite und auf ihre Urgestalt zurückgriff, als Possart diesen Werken in unserem köstlichen Residenztheater eine glanzvolle, durch und durch stilreine Inszenierung zuteil werden liess und die zwei Künstler so vereint mit feinstem Verständnis im Grossen und Kleinen Aufführungen zustande brachten, denen man das höchste Lob nicht versagen konnte, sie seien Mozarts Meisterschöpfungen

wahrhaft würdig und ihnen in ihrer Art kongenial, da hatten die beiden nicht nur den Besten ihrer Zeit, sondern in gewissem Sinn auch den Besten aller Zeiten genug getan. Für ihre Nachfolger konnte es sich in diesem Falle nur darum handeln, einmal erworbene Schätze rein und treu zu wahren. Dass sich dieser gar nicht leichten Aufgabe die jetzige Leitung unserer Hofbühnen mit aller Sorgfalt und mit grossem Geschick unterzieht, muss ihr als ganz besonderes Verdienst angerechnet werden. Freilich geschieht das ja auch im eigensten Interesse. Denn abgesehen von der Notwendigkeit, den künstlerischen Ruf unserer Mozart-Festspiele zu wahren, bilden die beiden Zyklen — man gab auch diesmal wie im Vorjahre je zwei Vorstellungen von „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" — eine der besten Einnahmequellen der Intendanz. Mit Ausnahme der Vorstellungen von „Cosi fan tutte" waren alle Abende trotz der hohen Preise ausverkauft. Das Interesse, das sich in dem enormen Zudrang ausspricht, ist, wie schon gesagt, wohl verdient. Am geschlossensten und vollendetsten waren die Aufführungen von „Don Giovanni" und „Cosi fan tutte". Dass „Cosi fan tutte" beim Publikum nicht dieselbe Gegenliebe findet, wie die beiden anderen Opern, ist begreiflich. Ist doch der Text einer der unglücklichsten, wenn nicht der unglücklichste, den Mozart komponiert hat. Und obwohl die Komposition in die letzten Jahre seines Lebens fällt, ist es ihm doch nicht überall geglückt, durch seine Musik alle Mängel des Librettos so vergessen zu machen, wie in seinen grössten Schöpfungen. Das Schwesternpaar Dorabella und Fiordiligi fand in den Damen Koboth und Hempel (Schwerin) reizvolle und gesanglich vollentsprechende Vertreterinnen; Brodersen und Walter als Guglielmo und Ferrando müssten nur in der Verkleidungskomödie weniger stark auftragen; je feiner da das Spiel ist, desto förderlicher ist es dem Eindruck des Werkchens. Als Vorbild konnten gerade auch nach dieser Richtung der prächtige Alfonso Baubergers und Frau Bosettis frische Despina dienen. Die Wiederholung brachte nur eine einzige Veränderung: Gura (Schwerin) sang den Guglielmo. — So schön auch musikalisch „Figaros Hochzeit" herausgebracht wurde, so laborierte die Wiedergabe doch an einem Besetzungsfehler. Herr Gillmann ist kein Figaro, trotz der geistvollen Durcharbeitung der Rolle. Ihm liegen Gestalten wie Fafner, wie der grimme Hagen; ihm liegt aber nicht der schlaue, ewig lustige und bewegliche Figaro, den er mit viel zu viel Würde und Gravität gibt; das färbt auch auf den gesanglichen Teil seiner Aufgabe ab. Das übrige Ensemble im ersten Zyklus war musterhaft: Feinhals (Graf), Frl. Koboth (Gräfin), Frau Bosetti (Susanne) und Frl. Tordek (Cherubin) boten ein Ensemble schöner Stimmen und schöner Erscheinungen, wie man sie nicht allzuoft vereinigt finden wird; ihnen schlossen sich würdig Frau Preuse-Matzenauer als Marzelline und Walter als Basilio an. Der Regie sehr ans Herz zu legen wäre eine Verjüngung des Mädchenchores. Bei der Wiederholung von „Figaro" im zweiten Zyklus hatte die Intendanz bei der Verteilung der Hauptrollen keine so glückliche Hand. Gura (Graf), Frl. Fay (Gräfin) und Frl. Hempel (Susanne) vermochten sich nicht in allem mit ihren Vorgängern zu messen. — Den mächtigsten Gesamteindruck hatte der Hörer wieder bei „Don Giovanni". Denn Feinhals ist ein — für deutschen Geschmack — so ziemlich vollendeter Don Giovanni, der hier in bewundernswerter Wandlungsfähigkeit so gut den zukommenden und richtigen Ton zu treffen weiss, wie etwa als Wotan oder Hans Sachs; und alle anderen: Frl. Fassbender und Frau Preuse-Matzenauer (Elvira), Frau Burk-Berger (Donna Anna), Walter und Buysson (Ottavio), Bender und Gillmann (Komthur), Frau Bosetti (Zerline), Geis (Leporello) und Bauberger (Masetto) gaben ihre Rollen zum Teil restlos befriedigend, zum anderen Teil mindestens so, dass sie nirgends den packenden Gesamteindruck störten. Eine immerhin diskutable Frage wäre meines Erachtens, bei aller Pietät gegen die Originalpartitur, die eventuelle Streichung der letzten Szene nach der Höllenfahrt Don Giovanni's; sie hat ihre einzige Begründung in der zur Zeit der Entstehung des Librettos üblichen Form der Texte der opera buffa; dramatisch aber ist sie vom Übel, da sie als ungeheure Abschwächung wirkt, um so mehr als unser heutiges Empfinden bei der Bezeichnung „dramma giocoso" weit stärkeren Akzent auf den ersten Teil dieser Etikette zu legen geneigt ist. Wir sind nun des Hervorragenden, das uns in den Mozart-Festspielen entgegentritt, schon so gewöhnt, dass wir versucht sind, seiner nach mancher Richtung gar nicht mehr besondere Erwähnung zu tun. Um aber für die kleinen Ausstellungen im einzelnen das notwendige Gegengewicht zu schaffen, muss immer wieder betont werden, dass man Vorführungen Mozartscher Werke, wie sie im unersetzlichen Rahmen des Residenztheaters uns auch dieses Jahr wieder gegeben worden sind, in solchem Glanz und solcher Stilechtheit der Inszenierung, in solch abgewogener und abgetönter Feinheit des Zusammenspiels anderwärts kaum zu sehen bekommen wird. Einen grossen Anteil an diesem Erfolg kann die ausgezeichnete Regie für sich beanspruchen, die bei „Don Giovanni" in den Händen Wirks, bei „Figaro" in denen Fuchs' und bei „Cosi fan tutte" in denen Walters lag. Sehr zustatten kam ihr, dass man es heuer wieder ermöglicht hatte, den Szenenwechsel auf der Lautenschlägerschen Drehbühne bei offenem Vorhang vorzunehmen, was der Einheit der Stimmung ungemein förderlich ist. Will man aber den bezeichnen, der den Mozart-Festspielen zurzeit ihre ganz besondere nicht nachzuahmende Signatur aufdrückt, so muss man den Namen Mottls, des genialen Dirigenten, nennen. Ob er nun den Orchesterpart aufs klarste und feinste abtönt und sich mit nie versagender Sicherheit das Orchester nach seinem Willen zu einem einzigen, unendlich empfindlichen Instrument umschafft, oder ob er mit leichter Hand die ungemein flüssig und graziös im Geist der opera buffa gesungenen Seccorezitative auf dem Cembalo begleitet, immer gibt er das Gefühl, dass er das Werk, dessen er sich annimmt, restlos

seiner Eigenart ausschöpft, dass er es gerade wiedererstehen lässt, wie sein Schöpfer es h gedacht. Unter Mottl haben die Mozart-tspiele in ihrem reinmusikalischen Teil eine he der Vollendung erreicht, die nicht mehr rtroffen werden kann. Dr. Eduard Wahl

KONZERT

UENOS AIRES: Catellani's Bestrebungen verdankten wir ein Beethoven-Konzert, das Eroika (wohl zum erstenmal in Südamerika), Septett, Szene und Arie „Ah! Perfido" op. 65, Andante scherzoso aus dem vierten Quartett 18 und die Egmont-Ouvertüre brachte. Man ss von dem Verlangen nach mustergültiger sführung bedeutende Abzüge machen, da es ja an einem geschlossenen, eingespielten chester fehlt und die Zahl der Proben wegen grossen Kosten unglaublich beschränkt wird. merhin wurden der dritte und vierte Satz sehr reulich gespielt, und auch der erste wäre recht iessbar gewesen, wenn die Trompeten nicht s niedergeschrieen hätten. Der Ouvertüre rd man schon eher gerecht. Das Septett ging ner zarten Schönheit verlustig, weil man die amte Streichermasse gegen die drei Bläser bot. Der Quartettsatz hatte das gleiche icksal zu leiden, wenn man auch die liebe-le Hand der Leitung anerkennen musste. er die Wiedergabe der Arie schweigt man am ten. — Reineren Genuss verschaffte das zweite mmermusikkonzert Catellani's. Beethovens artett No. 10 op. 74 wurde bedeutend, Svendsen's stsprühendes und blühendes Oktett op. 3 glän-d gespielt. Ein Klavierquintett von Martuzzi kte dagegen ermüdend. — Frau Haumann-rk leitete ihre gesangsunterrichtliche Tätig-t durch einen angenehmen Liederabend ein, dem sie gute Stimmschulung und Auffassung, r mangelnde Klarheit der Aussprache (deutsch französisch) offenbarte. Ein einheimischer bhaber erwärmte im selben Konzert durch urschönen Ton und ungekünstelten Vortrag. Klavier gab Herr Schöler den Gesängen e feine Untermalung. — Schliesslich trat der Innergesangverein mit einem Konzert her-r. Ein gutes Stimmenmaterial erwies sich ch etwas ungebändigt, die Auswahl der Lieder r von einer bedauerlichen Geschmacklosigkeit eitet worden. Ersatz bot eine für die hiesige er verpflichtete Sängerin, Eva Evers, die ter anderem mit klangvollem Sopran und matischer Kraft Rezitativ und Arie „O zittre ht" aus der „Zauberflöte" sang. Ferner erfreute esto Drangosch durch seinen metallenen d wundervoll abgestuften Klavierton in den „Mélodies polonaises" und der „Campanella" von Liszt, sowie im Weberschen „Konzertstück", hier vom Orchester nicht glücklich begleitet. Dieses grub noch die Ouvertüren „Ruy Blas" von Mendelssohn und „Alessandro Stradella" von Flotow aus. Hermann Kieslich

SONDERSHAUSEN: Eine für unser Musikleben epochemachende Tat von Traugott Ochs ist die Gewinnung des Pianisten Wilhelm Backhaus für einen jährlich zu wiederholenden Unterrichtskursus im Juni und Juli am hiesigen Konservatorium. Die künstlerische, überragende Grösse des Virtuosen Backhaus ist allgemein anerkannt; als Pädagoge ist er nicht ein Mann des Wortes und der Theorie, sondern des Beispiels, und das wirkt bei den Schülern, die meist schon angehende Virtuosen sind, lebendiger. „Vorspielen ist alles." Das Herbeirufen von musikwissenschaftlichen und schöpferischen Berühmtheiten zur Mitwirkung bei unsern Lohkonzerten ist ebenfalls unserm rührigen Professor Ochs zu danken. So hat Georg Richard Kruse (Berlin) unter eigener Orchesterleitung uns mit vier Lortzing'schen Kompositionen bekannt gemacht, die der Forscher ausgegraben: Marsch aus: „Die Schatzkammer des Inka", Jubelouvertüre über den „Dessauer Marsch", Ouvertüre zu „Roland's Knappen" und „Humoristischer Walzer". Auch die Weihnachtsouvertüre über den Choral „Vom Himmel hoch" von Otto Nicolai und die „Frühlingsouvertüre" von Hermann Goetz gehörten diesen interessanten Raritäten an, die uns Kruse vorführte. — Die Programme der Lohkonzerte boten neben den alljährlich wiederkehrenden symphonischen Hauptwerken der Klassiker, Romantiker und Modernen, denen zum erstenmal auch eine Brucknersymphonie, die dritte, zugesellt war, eine Wiederbelebung der „Concerti grossi" von Händel, von denen wir zwei genossen, No. 6 in g-moll aus op. 6 und No. 7 in C-dur aus der neuen von Max Seiffert nach Quellenforschungen bearbeiteten Ausgabe. Als basso continuo war statt der Cembali die Harfe zugrunde gelegt, die dem Klang der alten Klaviere auch am besten entspricht. Als Novitäten sind drei Charakterstücke für kleines Orchester aus dem Zyklus op. 70 von Hugo Kaun und der „Tanz der Nymphen und Faune" aus „Amor und Psyche" von Georg Schumann hervorzuheben, alles reizende Genrebilder voll zarter Empfindung und vornehmer Faktur. — Als Solisten begrüssten wir in Konzerten und Doppelkonzerten die Herren Corbach, Plümer, Schidrich, de Ruyter-Korver (Geiger), Wörl, Schilling (Cello), Haupt (Harfe), Fischer (Gesang) u. a. M. Boltz

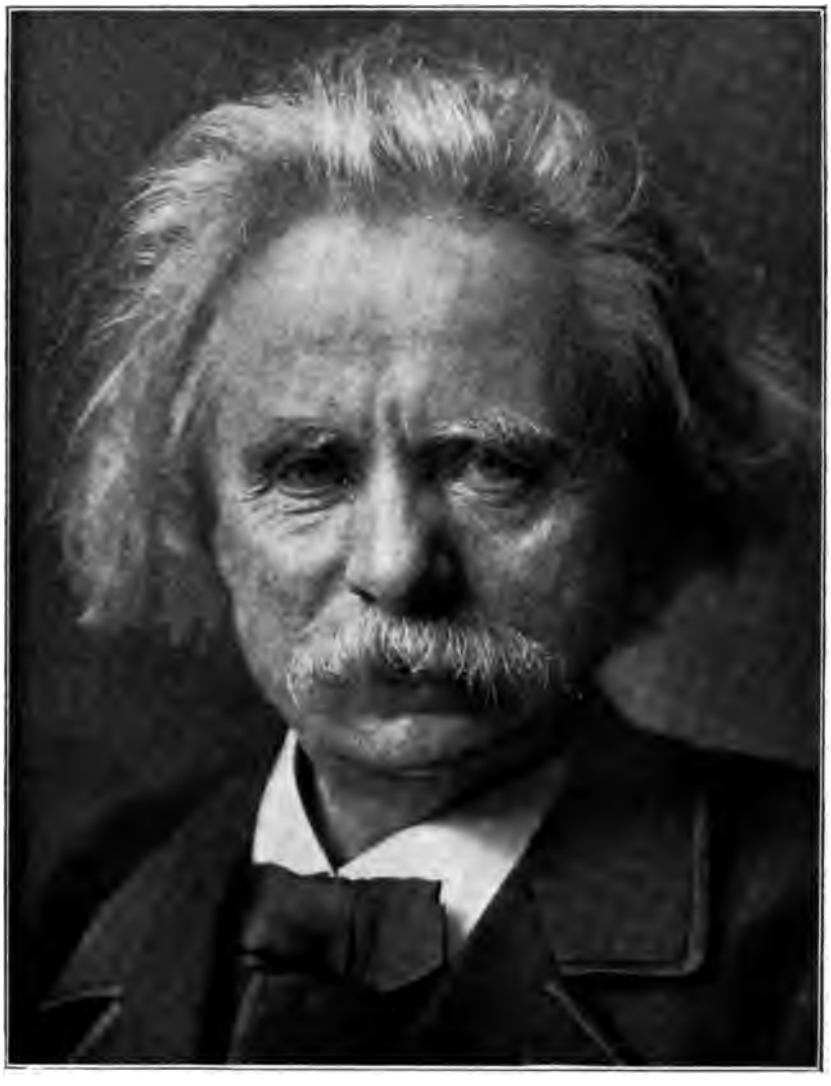
In dem am 4. September dahingegangenen Norweger Edvard Grieg hat nicht nur seine engere nordische Heimat, sondern die ganze Welt einen der eigenartigsten musikalischen Charakterköpfe unserer Zeit verloren. Wir glauben uns in Übereinstimmung mit unseren Lesern zu befinden, wenn wir im Anschluss an die im vorliegenden Heft enthaltene feinsinnige Würdigung des verstorbenen Meisters aus der Feder seines Landsmannes Gerhard Schjelderup den Bilderteil des den neuen Jahrgang eröffnenden Heftes mit einer Reihe bildlicher Darstellungen einleiten, die samt und sonders dem Andenken des grossen Lyrikers gewidmet sind. Und zwar beginnen wir mit einem Porträt nach einer wundervollen Photographie von Perscheid, dem wir ein Bild des Fünfzehnjährigen folgen lassen. Daran schliessen sich die Büste nach Carl Seffner und eine photographische Aufnahme, die im Frühjahr 1907 angefertigt wurde, als Grieg, dem äusseren Anschein nach noch im Vollbesitz seiner Kraft, in der deutschen Reichshauptstadt zwei grosse eigene Konzerte leitete. Den innigen Zusammenhang der Griegschen Künstlerindividualität mit der landschaftlichen Natur seines Heimatlandes, den Schjelderup so anschaulich und beredt zu schildern weiss, ist das folgende Blatt anzudeuten bestimmt, das uns sein Haus in Trollhougen und einen Blick auf die reizvolle landschaftliche Umgebung, von der Villa des Tondichters aus gesehen, zeigt. Die nächste Beilage stellt das Musikzimmer Griegs in seinem geschmackvoll eingerichteten Heim in Trollhougen dar. Als Probe seiner Handschrift fügen wir zum Schluss einen Brief Edvard Griegs in Faksimile bei, den er an den Herausgeber unserer Zeitschrift gerichtet hat. Leider hat der unerbittliche Tod die darin ausgesprochene bereitwillige Absicht, gelegentlich mitzuarbeiten, nun für immer vereitelt.

Mit den nun folgenden Beilagen treten wir, dem Charakter unseres Sonderheftes gemäss, aus dem Kreis pietätvoller Erinnerung mitten hinein ins heiss pulsierende Leben der Gegenwart. Die aus jüngster Zeit stammende Photographie Max Regers hat der Tonsetzer selbst zur Wiedergabe bestimmt; das Notenfaksimile gibt die erste Seite des in diesem Heft zum erstenmal veröffentlichten Klavierstücks wieder. Von Felix Weingartner bringen wir ein gleichfalls in neuester Zeit aufgenommenes Porträt, dem wir zwei Seltenheiten allerersten Ranges anzuschliessen in der glücklichen Lage sind: zwei Jugendbilder, die uns den neuen Direktor der Wiener Hofoper im Alter von 10 und 19 Jahren zeigen. Das Notenfaksimile von der Hand Weingartners ist die Partiturseite 102 seiner noch ungedruckten „Faust"-Partitur, deren Reproduktion uns der Komponist freundlichst gestattete.

Zu ganz besonderer Freude gereicht es uns, durch die Musikbeilage unseren Lesern die Bekanntschaft mit zwei unveröffentlichten Kompositionen Max Regers und Felix Weingartners vermitteln zu dürfen. Der Humor in Regers ulkigem, für normale Zweihänder berechnetem „Salonstück" mit der — selbst für Regersche Verhältnisse! — verblüffend hohen Opuszahl bedarf ebensowenig einer Empfehlung als die ungemein feinsinnige Vertonung des wundervollen Ibsenschen Gedichts „Der Eidervogel" durch Weingartner.

Den Schluss bildet das Exlibris zum 25. Quartalsband der „Musik".

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.



N. Perscheid, Berlin, phot.

EDVARD GRIEG

EDVARD GRIEG
im Alter von 15 Jahren

EDVARD GRIEG
nach der Porträtbüste von Carl Seffner

VII. 1.

A. Scherl, Berlin, phot.

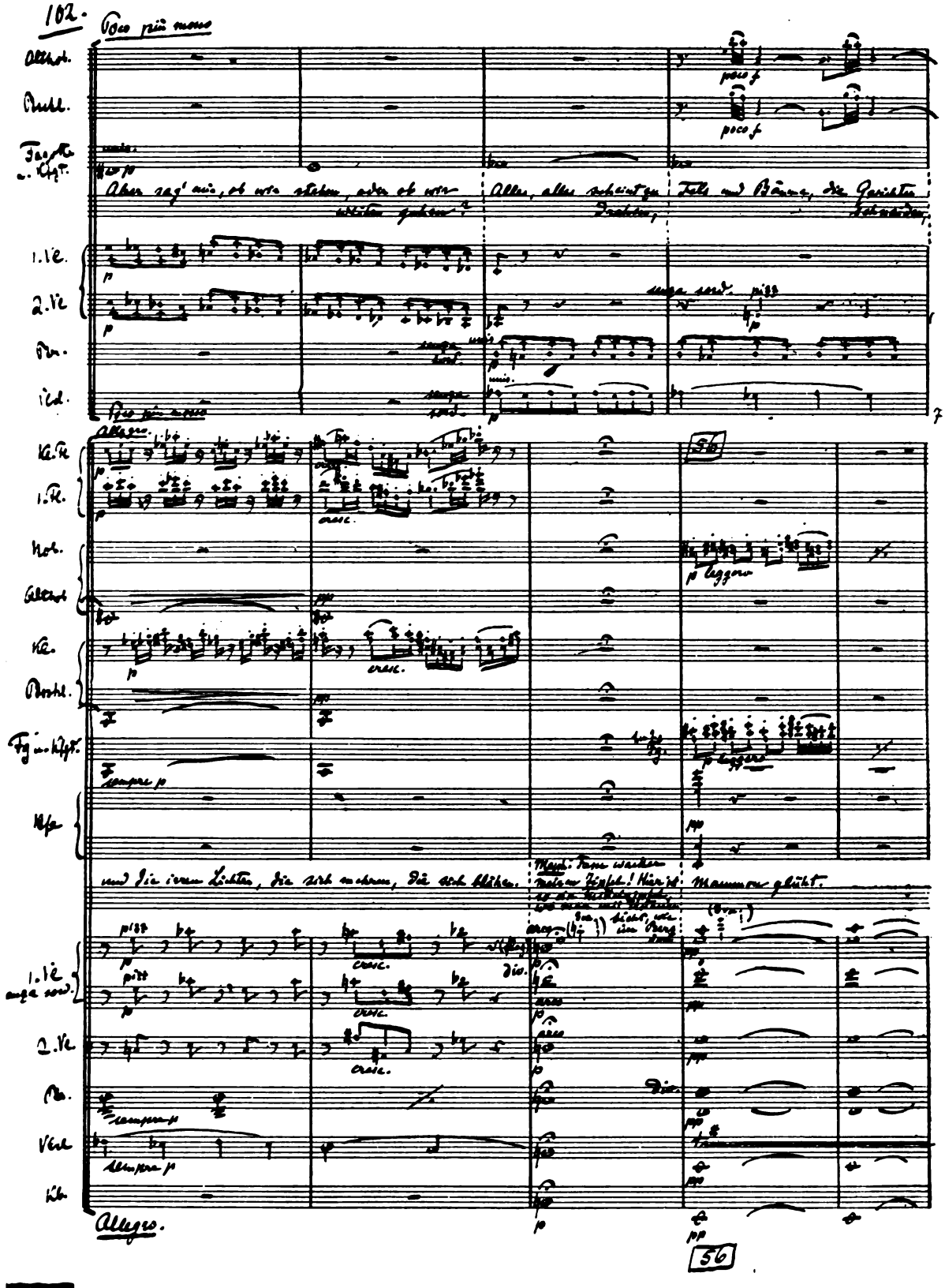
EDVARD GRIEG

GRIEGS HAUS IN TROLLHOUGEN

TROLLHOUGEN
mit Blick auf Griegs Haus

VII. 1

MUSIKZIMMER EDVARD GRIEGS
in seinem Hause in Trollhougen



EINE PARTITURSEITE AUS DER „FAUST"-MUSIK
VON FELIX WEINGARTNER

Gebrüder Lützel, München, phot.

MAX REGER

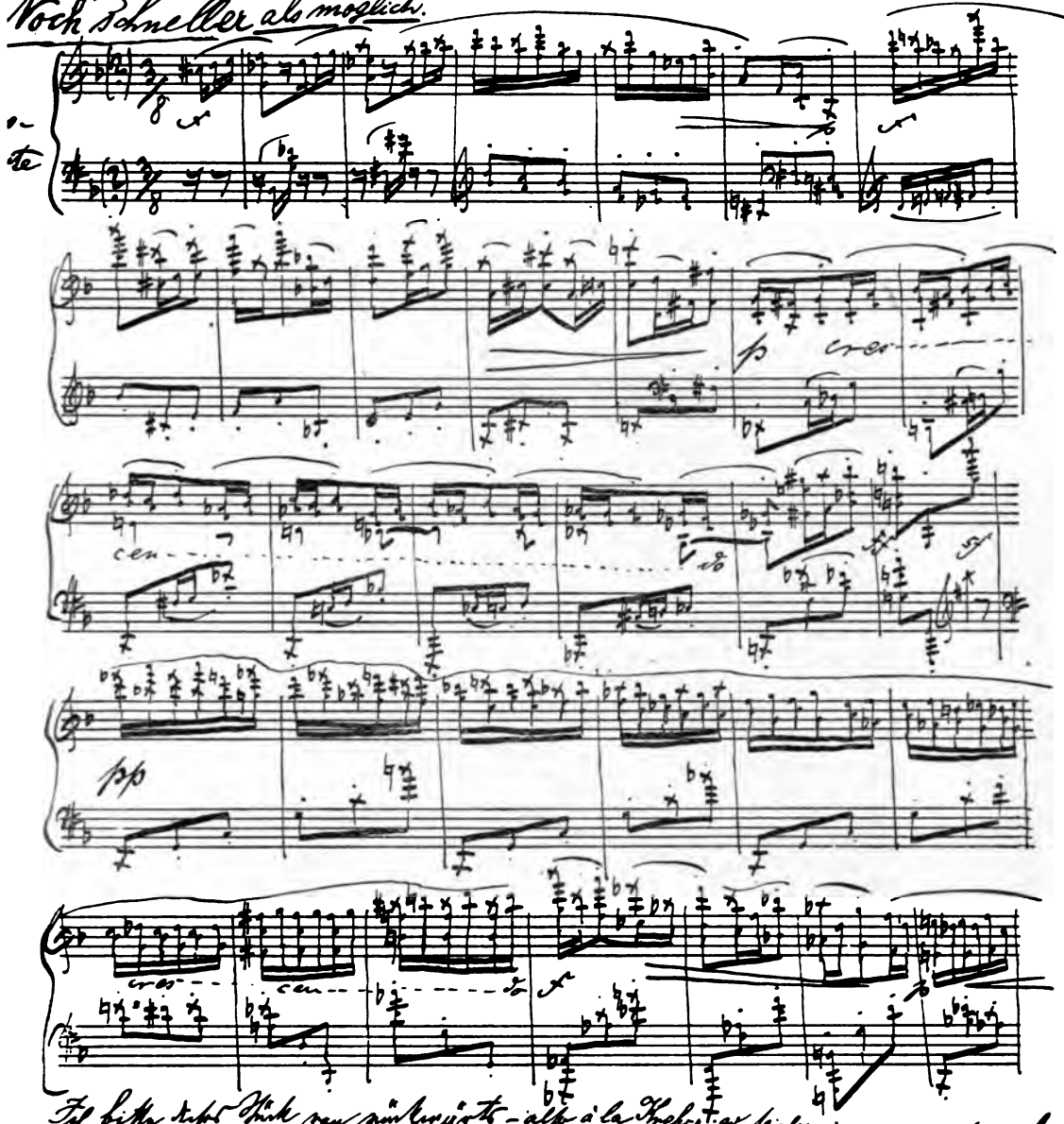
VII. 1.

„Ewig Dein!"

(Salonstück.)

Max Reger, op 17523.

Noch schneller als möglich.



Ich bitte dieses Stück von rückwärts – also à la „Krebs" zu spielen; es wird dann für „Dissonanzensaubern u. tonalitätslüsterne" Ohren wesentlich erträglicher klingen.

Darum: Aufführungsrecht vorbehalten!

NOTENSCHRIFT VON MAX REGER

Atelier Westendorp, Köln, phot.

FELIX WEINGARTNER

VII. 1.

ZWEI JUGENDBILDER VON FELIX WEINGARTNER

Troldhaugen, Hoppe
m. Bergen
(Norwegen)
20/8/90.

Hochgeehrter Herr!

Soeben von einem Aufenthalt im Hochgebirge zurückkehrend, finde ich Ihr geehrtes Schreiben. Ihr Plan[x)] interessirt mich ausserordentlich und ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass auch ich dem Zwecke förderlich sein konnte, wenn sich einmal einen geeigneten Stoff darbieten würde. Für heute bitte ich Sie nur, von meiner Sympathie für Ihr Vorhaben überzeugt zu sein.

Hochachtungsvoll

Edvard Grieg

x) der Musikzeitung betreffend

BRIEF EDVARD GRIEGS
AN DEN HERAUSGEBER DER „MUSIK“

VII. 1

Zwei unveröffentlichte Kompositionen

von

MAX REGER

und

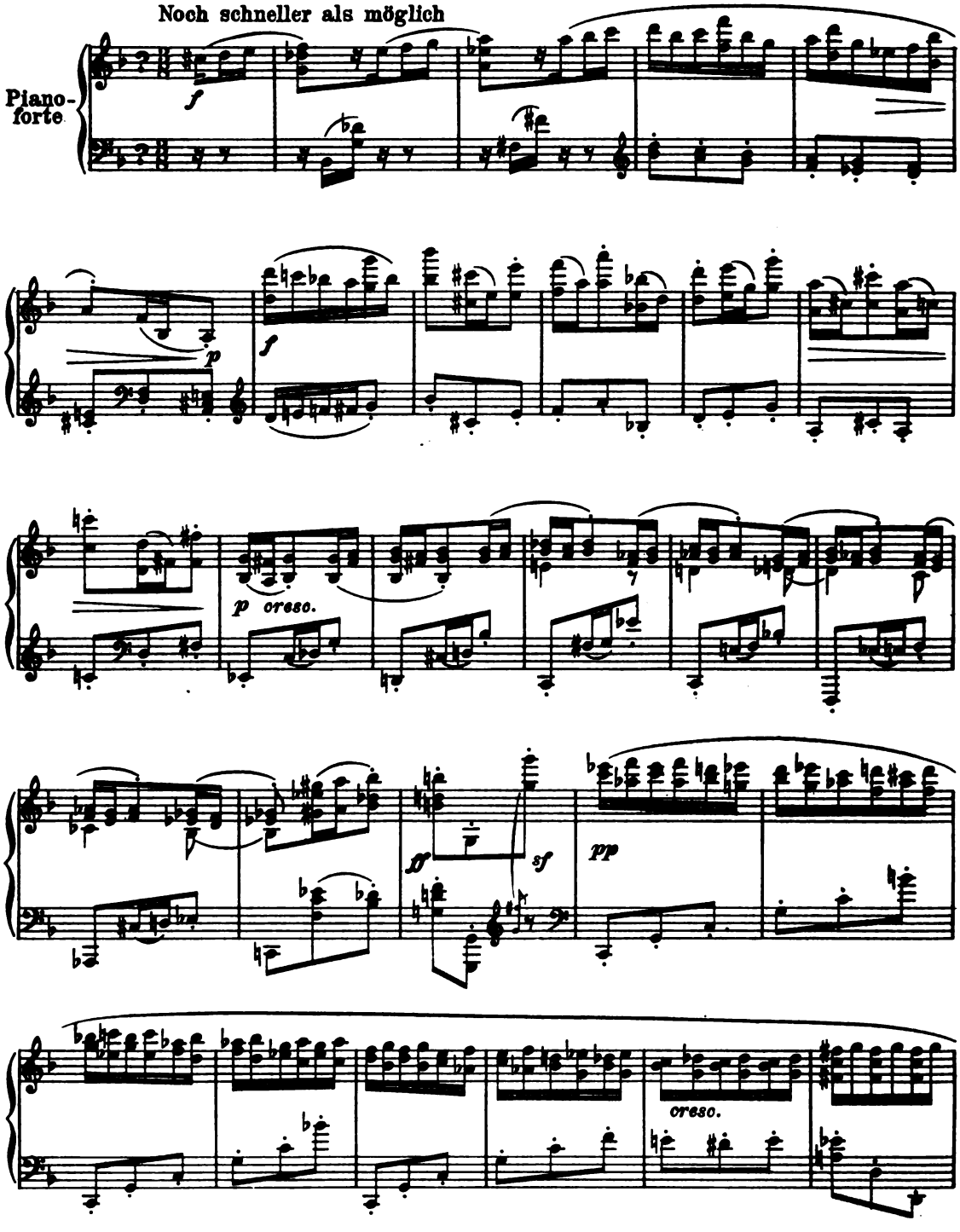
FELIX WEINGARTNER

VII 1

„EWIG DEIN!“

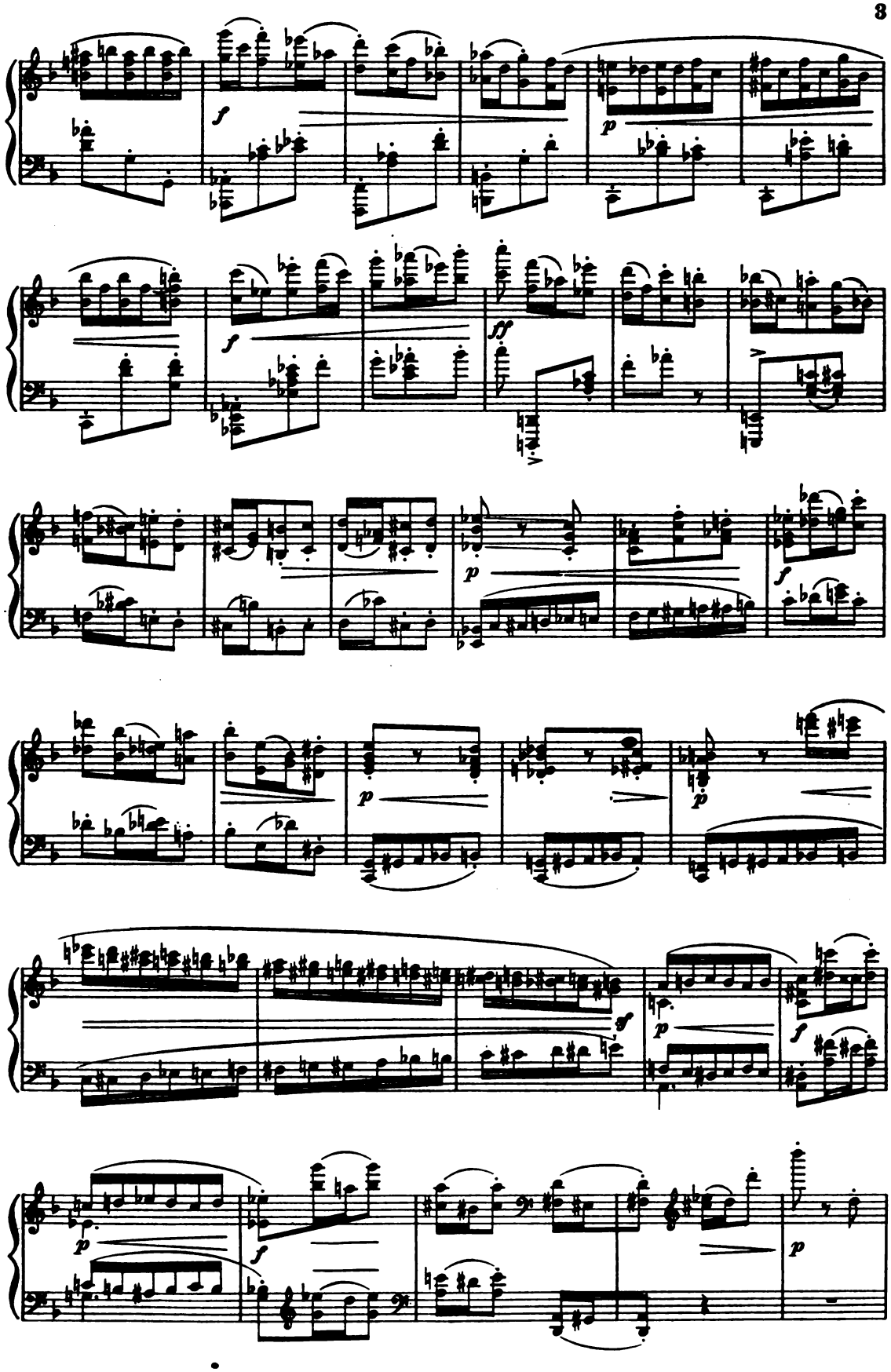
SALONSTÜCK

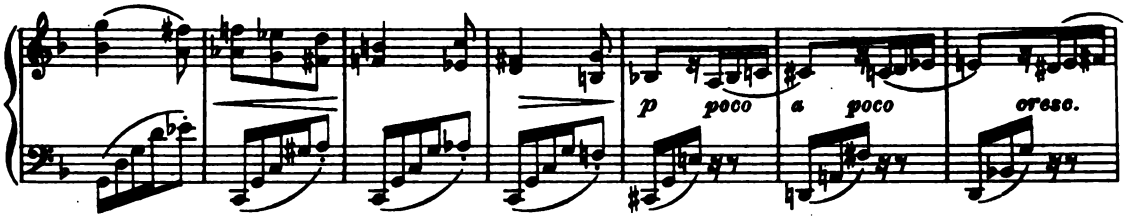
Max Reger, Op. 17523

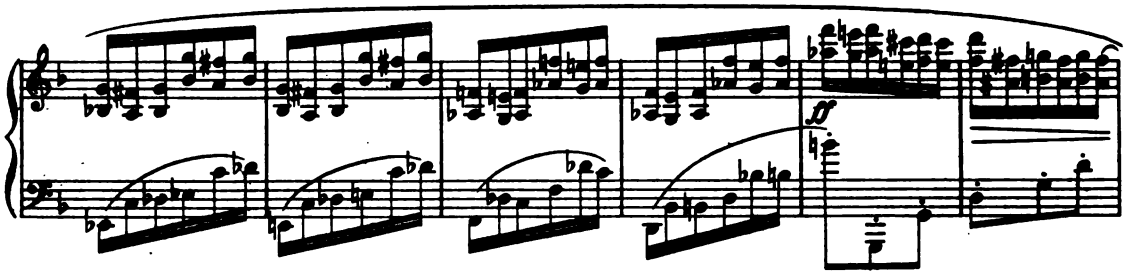


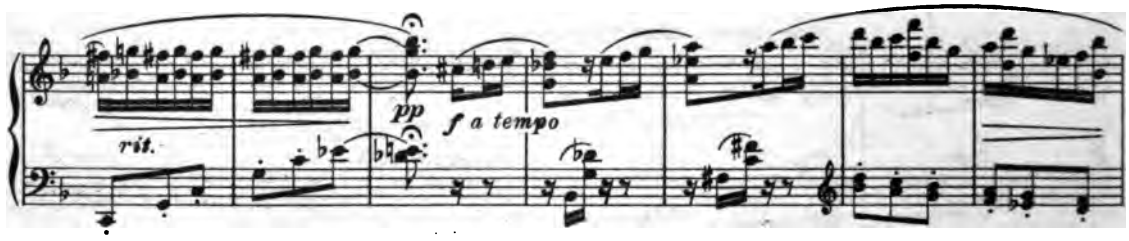
Ich bitte dieses Stück von rückwärts- also à la „Krebs“ zu spielen, es wird dann für „dissonanzensaubere und tonalitätslüsterne“ Ohren wesentlich erträglicher klingen.

Darum: Aufführungsrecht vorbehalten.

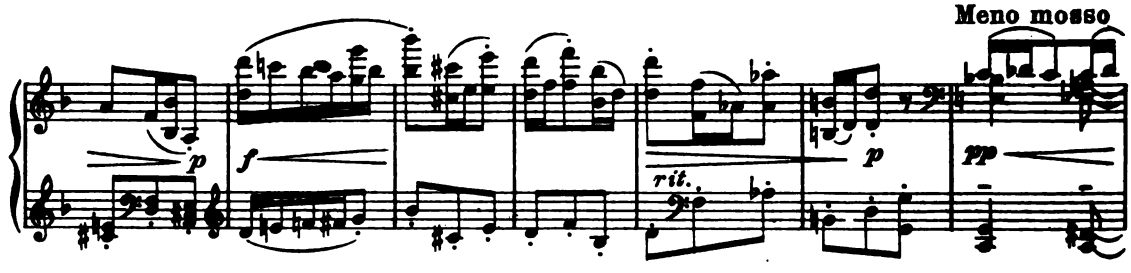


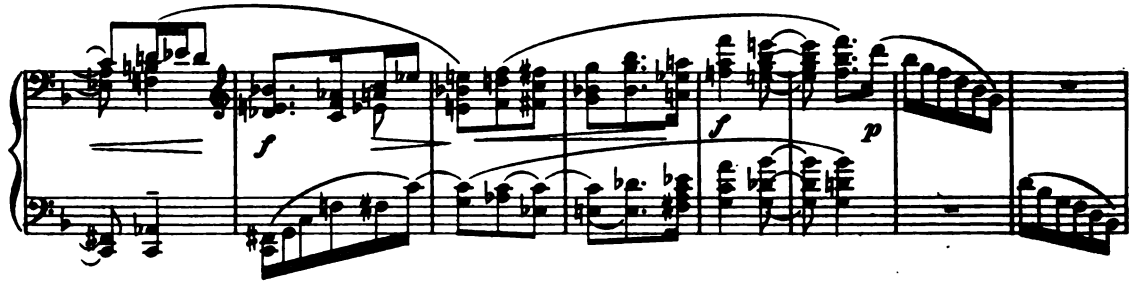

p poco a poco cresc.

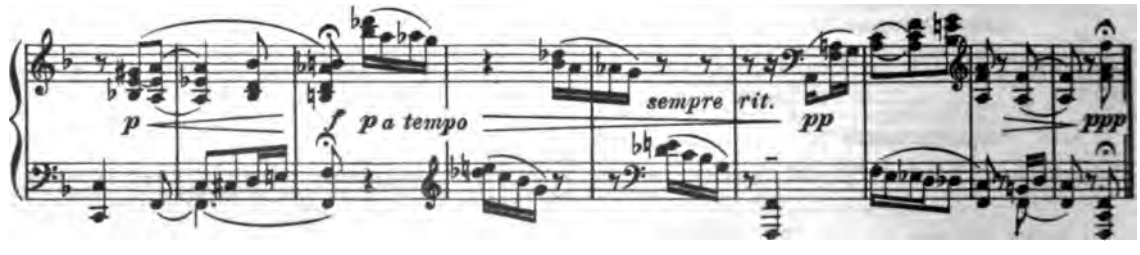

ff


rit.
pp
f a tempo

Meno mosso


p
f
rit.
p
pp

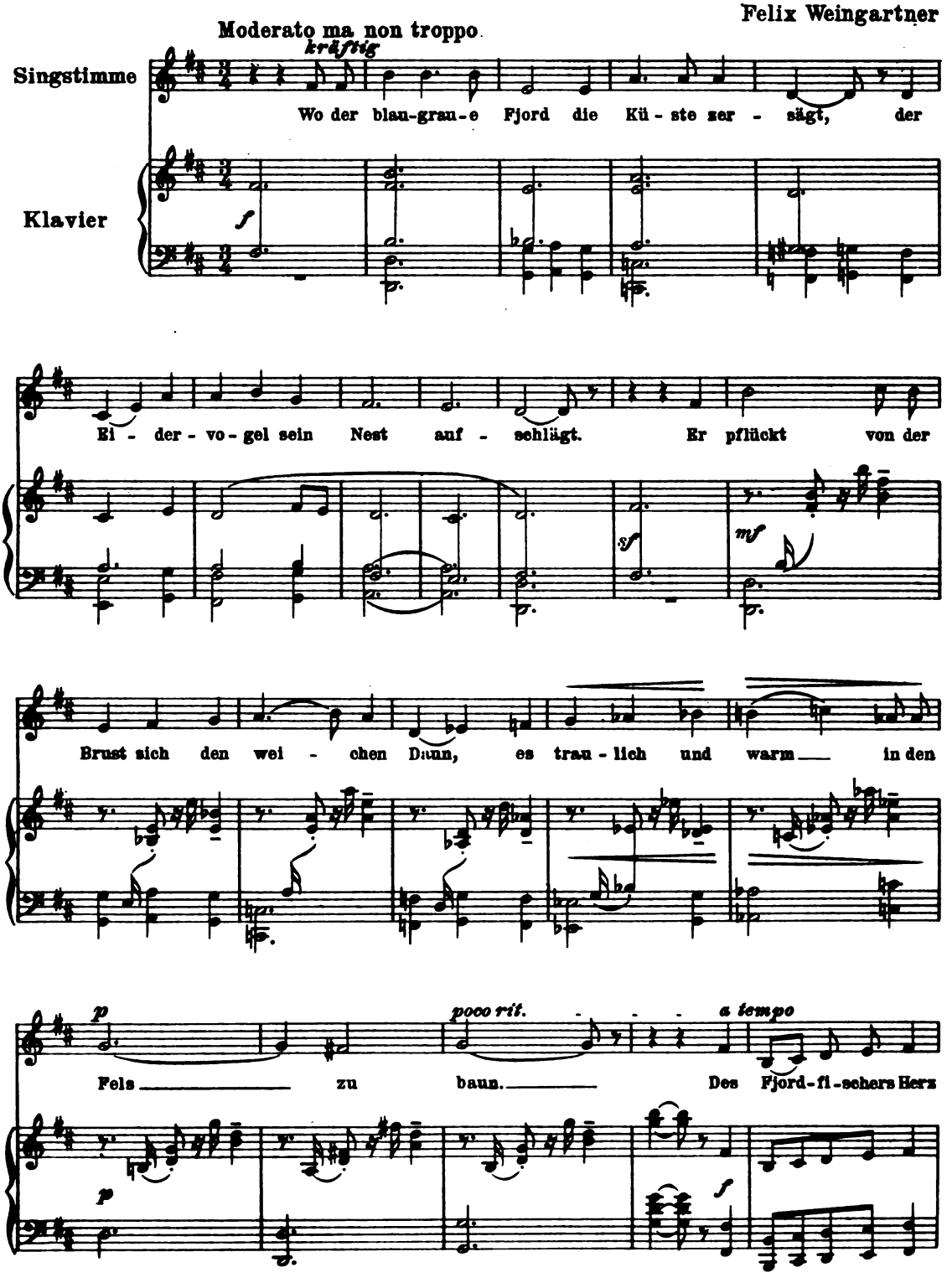

f
f
p


p
f p a tempo
sempre rit.
pp
ppp

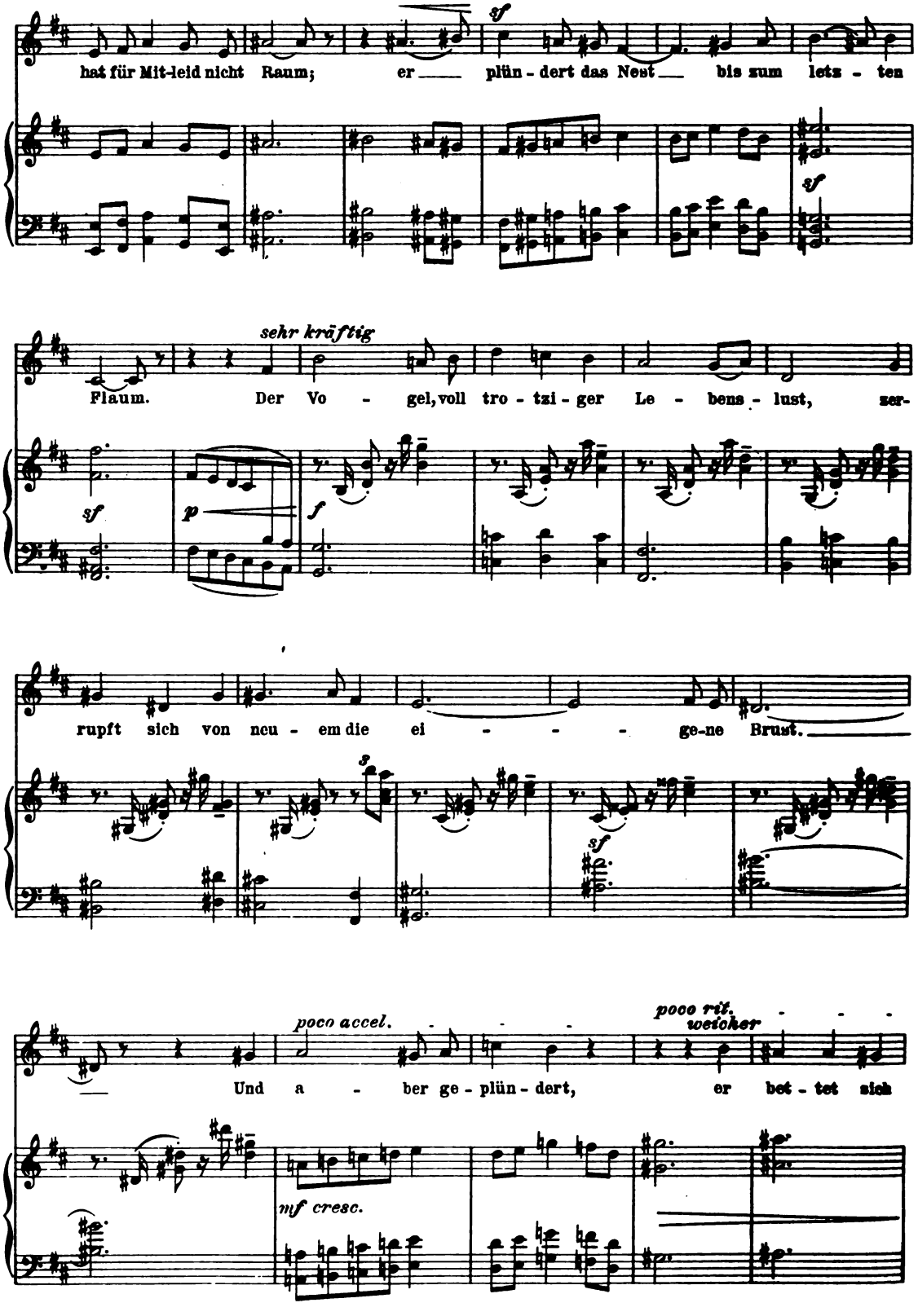
DER EIDERVOGEL

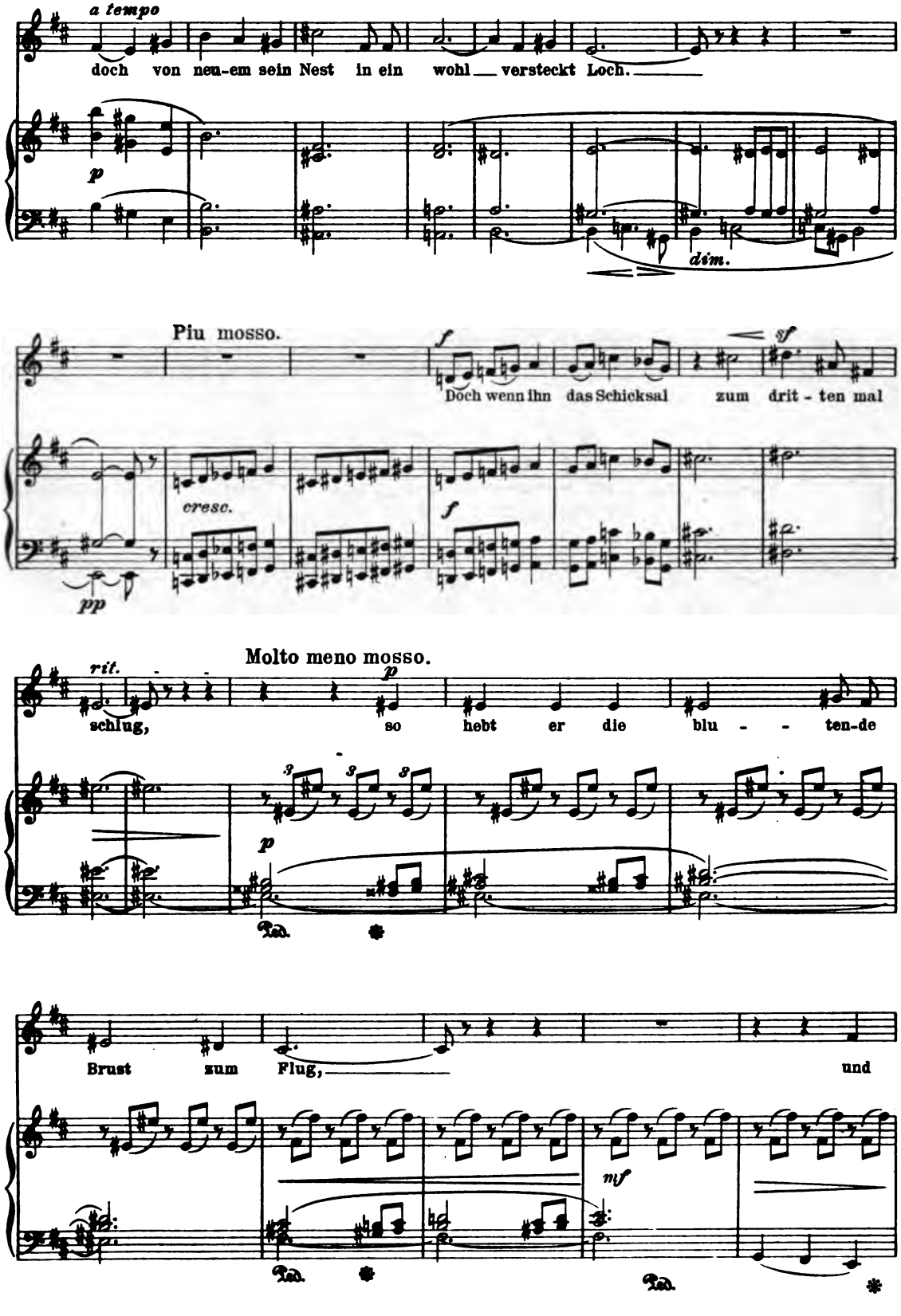
GEDICHT VON IBSEN, DEUTSCHE ÜBERSETZUNG VON CHRISTIAN MORGENSTERN

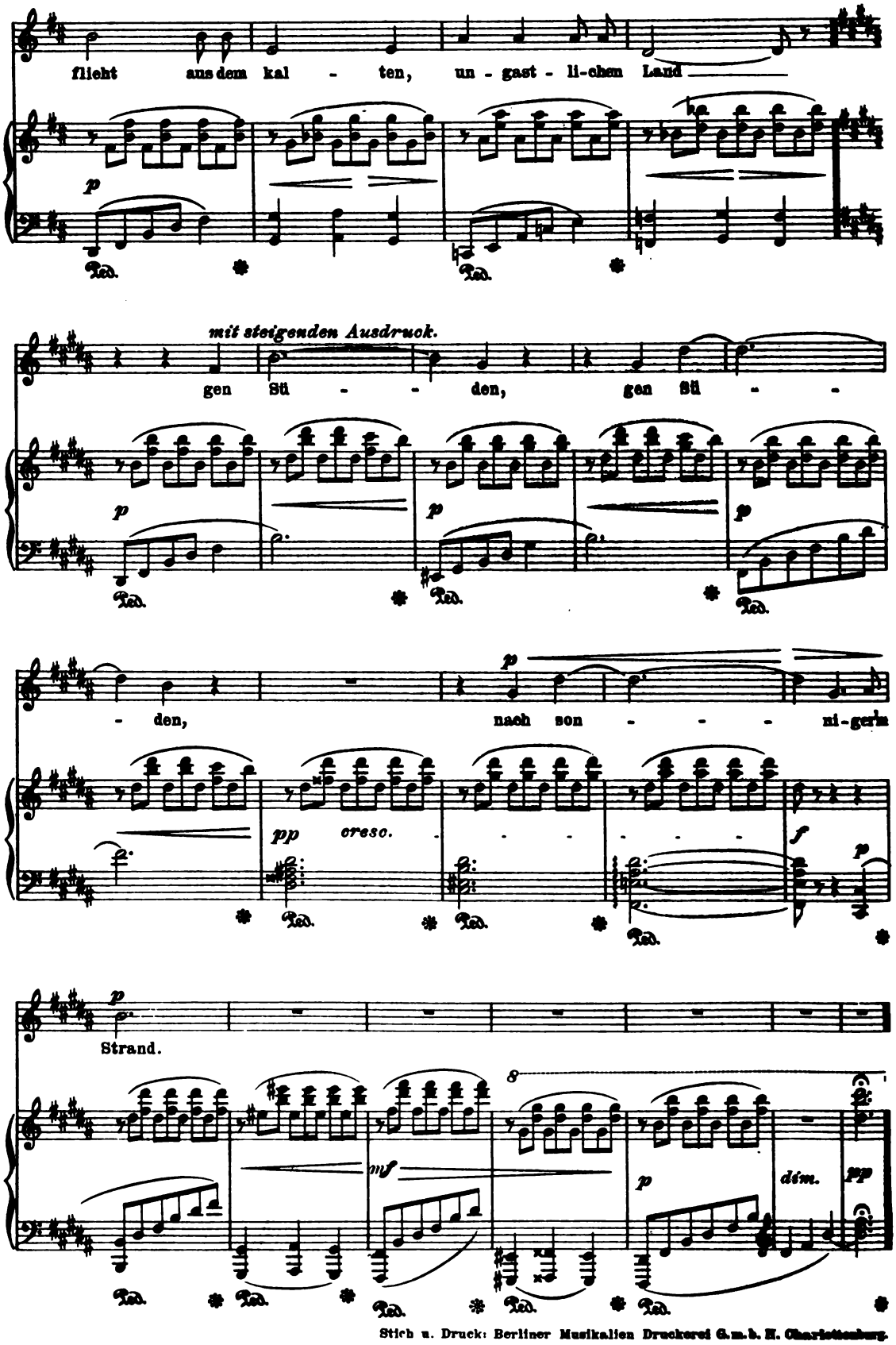
Felix Weingartner



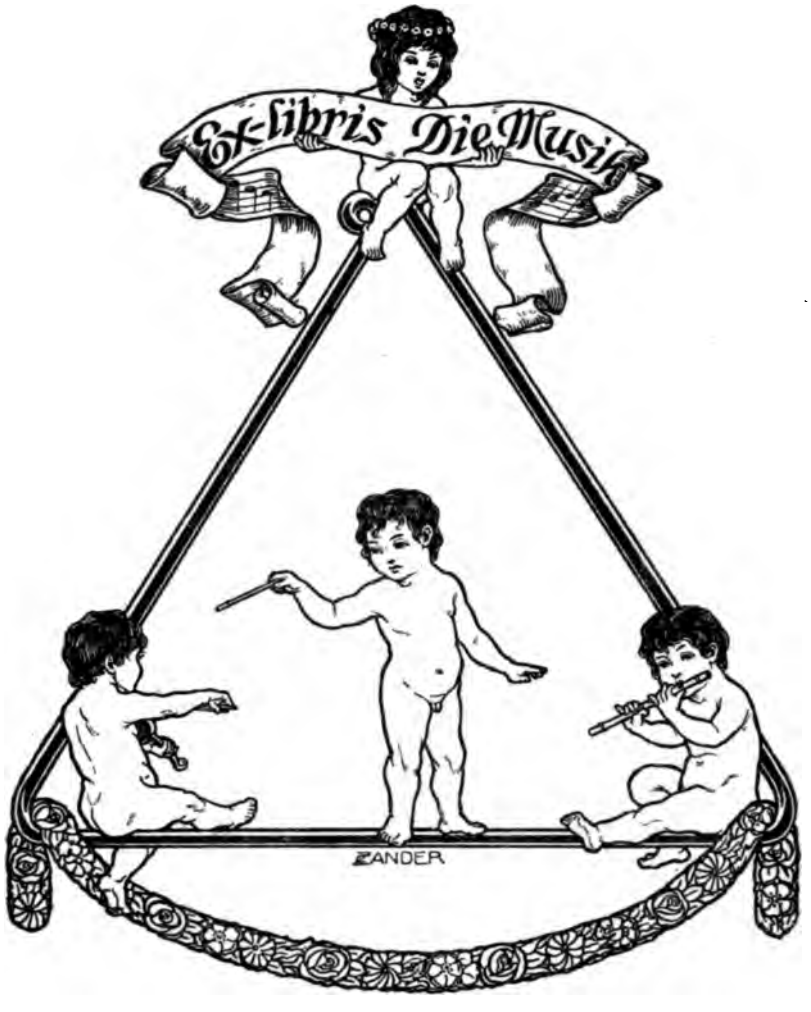
Der Autor behält sich alle Rechte vor


hat für Mit-leid nicht Raum; er plün - dert das Nest bis zum letz - ten
sf
sf
sehr kräftig
Flaum. Der Vo - gel, voll tro - tzi - ger Le - bens - lust, zer-
sf
p
f
rupft sich von neu - em die ei - - - - ge-ne Brust.
sf
poco accel.
poco rit.
weicher
Und a - ber ge - plün - dert, er bet - tet sich
mf cresc.


a tempo
doch von neu-em sein Nest in ein wohl — versteckt Loch.
p
dim.
Piu mosso.
f
sf
Doch wenn ihn das Schicksal zum drit - ten mal
cresc.
f
pp
rit.
Molto meno mosso.
p
schlug, so hebt er die blu - - ten-de
p
Ped.
Brust zum Flug, und
mf
Ped.
Ped.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



EXLIBRIS
für den 1. Quartalsband des VII. Jahrgangs
Band 25 der MUSIK

DIE MUSIK

Es ist ja doch nur ein ewiges Suchen in der Kunst, und der Künstler ist verloren, ist tot für die Kunst, sobald er sich dem Wahne hingibt, am Ziele zu sein.

Wilhelmine Schröder-Devrient

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune
Aus Briefen Edvard Griegs an einen Schweizer

Dr. Albert Schweitzer
Von Bachs Tod bis zur ersten Wiederaufführung der Matthäuspassion
Eine Geschichte der Anfänge des Bachkults

Rudolf Bilke
Martin Plüddemann

Wilhelm Altmann
Aus dem Briefwechsel von Johannes Brahms mit Karl Reinthaler

Die Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

AUS BRIEFEN EDVARD GRIEGS AN EINEN SCHWEIZER

Mitgeteilt
von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune
Lausanne

Ein freundlicher Zufall führte uns die fünf folgenden Briefe Griegs an einen anonym bleiben wollenden Schweizer in die Hände. Die vier letzten erschienen, von einigen Sätzen abgesehen, in der Genfer „Semaine littéraire" vom 21. September in französischer Übersetzung, werden aber hier zum erstenmal in ihrer deutschen Originalform veröffentlicht. Sie geben uns interessante Aufschlüsse über Griegs politische und religiöse Ansichten; sie zeigen uns auch, wie sehr körperliches Leiden in den letzten Lebensjahren das Schaffen und die volle Entfaltung des Griegschen Talentes unmöglich machte. Die Todesahnung ist in dem langen vierten Briefe, 14 Monate vor seinem Scheiden, schon deutlich ausgesprochen.

Der erste Brief ist noch in keiner Sprache gedruckt erschienen. Musikalisch ist er der wichtigste, weil er zum erstenmal die genaue Ordnung und vollständige Aufzählung der Bühnenmusik zu „Peer Gynt" bringt, von der dem grossen Publikum nur die acht umgestellten Stücke der zwei Suiten bekannt sind, deren erste allein populär geworden ist. Das dringende Bedürfnis nach einer vollständigen und geordneten Ausgabe der ganzen Bühnenmusik mit verbindendem Text (Partitur und Klavierauszug) wird nicht nur von allen Freunden Griegscher Musik längst empfunden, sondern auch vom Verleger hoffentlich erkannt und bald befriedigt.[1]) Die schönste Ehrung für den Komponisten und den Dichter wäre freilich, wenn mit dieser Publikation eine Neueinstudierung des Ibsenschen Werkes mit der vollständigen Griegschen Musik von einer Berliner Bühne in Angriff genommen würde. Die beiden grossen Toten haben diesen künstlerischen Versuch wahrlich verdient.

I

Kopenhagen, 1sten April 1895

... Es ist mir leider nicht möglich, nach Ihrem Wunsche Ihren Brief zu beantworten. Ich habe dazu weder Zeit noch Kräfte. Ich bin

[1]) Das Gleiche gilt für Björnson-Griegs „Sigurd Jorsalfar", wenn auch in bescheidenerem Masse.

noch sehr schwach nach einer schweren Krankheit. Ich will aber doch versuchen, so gut es eben geht, wenigstens einige Ihrer Fragen zu behandeln. Ich habe glücklicherweise die Reclam-Ausgabe von „Peer Gynt" bei mir. Das Ibsen'sche Werk ist ein Meisterwerk allerersten Ranges, was Sie aus der jämmerlichen Übersetzung leider nicht ersehen können. Dieses möchte ich Ihnen vor allem sagen. Das einzig Interessante des Übersetzers ist die Vorrede, auf welche ich Sie ganz besonders aufmerksam mache . . .

In Aimar Grönvold's „Norske Musikere" (Kristiania) ist viel Richtiges über die äusseren Einflüsse, über den Verkehr mit Dichtern, über [meinen Freund] Nordraak als Künstler zu finden. Mit Björnson verkehrte ich Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre täglich, und in dieser Zeit entstand sehr viel von meiner Musik zu seiner Poesie. Was „Arnljot Gelline" betrifft, wäre es gewiss leichter, die Klosterszene zu würdigen [op. 20. Vor der Klosterpforte], wenn das ganze Werk verständlich wäre; ich kenne aber leider keine Übersetzung davon. Die vier Lieder aus dem „Fischermädchen" [op. 21, in dem Album Peters verteilt, als Nummer 24, 4, 10, 12 gedruckt, siehe die Reclam-Ausgabe No. 858—859] sind die einzigen, welche ich aus dieser Novelle komponiert habe. Zu „Sigurd Jorsalfar", Schauspiel von Björnson, habe ich keine Musik ausser der bei Peters veröffentlichten (op. 22 Gesang; op. 56 Orchester) geschrieben. Die Texte zu op. 33 [Album Peters No. 37—48] bilden kein Ganzes, sondern gehören zu einer grösseren Gedichtsammlung von Vinje. Die Musik zu „Peer Gynt" wurde sehr richtig im Jahre 1874—1875 concipiert, und zwar nach einer Aufforderung des Dichters [Ibsen, Briefe an die Freunde p. 176—178]. Es handelt sich nämlich um eine szenische Darstellung des Werkes in Kristiania, welche auch 1876 stattfand. Mitte der 80er Jahre wurde das Werk auf der dänischen Bühne in Kopenhagen gebracht und vor einigen Jahren in Kristiania wiederholt. Der Erfolg war immer sehr bedeutend. Ich werde jetzt nach der Reclam-Ausgabe [2309—2310] die Stellen mit Musik angeben[1]):

1. Vor dem ersten Aufzug, eine Einleitung genannt: „Im Hochzeitshof". In op. 23 vierhändig gedruckt [bei Lose in Kopenhagen].

2. Seite 25, bei der Replik Peer Gynts: „Sie spielen zum Tanz" hört man hinter der Bühne einen Halling (Tanz) aus der Einleitung.

3. Seite 26, sitzt ein Musikant, ein Bauerngeiger, auf der Bühne und spielt bald einen Halling, bald einen Springtanz (ungedruckt).

4. Seite 34, vor Anfang des zweiten Aufzugs, Zwischenaktsmusik,

[1]) Vgl. hierzu den Aufsatz über Grieg von L. Monastier in der Lausanner „Bibliothèque Universelle", September 1897.

genannt „Peer Gynt und Ingrid". In der II. Peer Gynt Suite [op. 55] als „Ingrids Klage" gedruckt.

5. Seite 38—39: Drei Sennerinnen, ist eine vollständige Musik. Die Mädchen singen, Peer Gynt spricht dazwischen (ungedruckt).

6. Seite 42 unten. Peer Gynt schwingt sich auf den Eber; indem er hinausreitet, kurzes Musikstück (ungedruckt).

7. Seite 43. In der Halle des Bergkönigs. In der I. Peer Gynt Suite [op. 46] gedruckt. Bei der szenischen Aufführung fängt die Musik als Vorspiel an und bei dem grossen *ff* [Suiten-Partitur, von B an] geht der Vorhang auf, indem die Repliken der Hoftrolle gesungen werden. (Die Singstimmen sind in der Suite nicht gedruckt.)

8. Seite 46. Spiel und Tanz. In op. 23 vierhändig [bei Lose in Kopenhagen; für Orchester bei Peters, op. 55] gedruckt.

9. Seite 49—50 nach der Replik des Dovzealten: „Ich bin schläfrig, gute Nacht", eine melodramatische Szene mit Chor (ungedruckt).

10. Seite 50—52. Melodramatische Szene zwischen Peer Gynt und der „Stimme" (ungedruckt).

11. Vor dem dritten Aufzug. Als Einleitung wird „Aases Tod" (in der I. Peer Gynt Suite op. 46 gedruckt) gespielt.

12. Seite 63 bei der Replik Peer Gynts

„Lass, Mutter, uns ohne Zaudern
Erwägen, was sich schickt,
Und recht gemütlich plaudern,
Vergessen, was uns drückt,"

hört man hinter der Bühne pp „Aases Tod", und zwar so leise, dass man die Musik nur als unbestimmten Laut vernimmt, welche den Dialog nicht stört. Die Musik dauert bis auf Seite 67, wo sie bei den Worten Peer Gynts „Hör auf mit deinem Geprater" plötzlich aufhört. Es kann so eingerichtet werden, dass das Musikstück hier zu Ende geht.

13. Vor dem vierten Aufzug ein kurzes Vorspiel (ungedruckt). Statt dessen wurde bei den Aufführungen die „Morgenstimmung" (I. Suite) gespielt, welche aber eigentlich zu Seite 83 („Früher Morgen") komponiert ist.

14. Seite 83. Ein Dieb und ein Hehler, Szene für 2 Gesangstimmen mit Orchester (ungedruckt).

15. Seite 87. Chor der Mädchen. In der II. Suite als „Arabischer Tanz" gedruckt, aber ohne Singstimmen; der Mittelsatz, a-moll, sollte von Anitra gesungen werden.

16. Seite 89. Die Mädchen tanzend. Hier wird Anitras Tanz gespielt, in der I. Suite gedruckt. Die Musik ist als Begleitung zu Peer Gynts Monolog

„Ei, wie die Beine gehen wie zwei Trommelstöcke"

gedacht, und sollte deshalb hinter der Bühne pp aufgeführt werden.

17. Seite 91. Serenade Peer Gynts. Nur in Dänemark bei Wilhelm Hansen im Klavierauszug gedruckt.

18. Seite 101. Sommertag, hoch im Norden. Solvejgs Lied. Im Klavierauszug unter meinen Liedern gedruckt. [Album Peters No. 25.] Auch als Orchesterstück in der II. Suite.

19. Seite 113. Einleitung zum fünften Aufzug. In der II. Suite gedruckt. Die Verbindung mit Solvejgs Lied durch die Holzbläser gehört aber nur in die Suite.

20. Seite 133/35. Nacht, waldige Heide, von einem Brande verwüstet: Melodramatische Szene mit Chor (hinter der Bühne) (ungedruckt).

21. Seite 151. Kirchenbesucher auf dem Waldwege singend (ungedruckt).

22. Seite 154. Solvejgs Schlussgesang. Im Klavierauszug unter den Liedern gedruckt [Album Peters No. 60]. Ich hoffe, dass die Zeit nicht fern ist, wo ein vollständiger Klavierauszug, ja sogar eine vollständige Orchesterpartitur der ganzen Musik zu Peer Gynt, vielleicht mit verbindendem Gedicht, erscheinen kann.

Was den „Bergentrückten" betrifft [op. 32], so hat Gade kein Werk mit diesem Titel geschrieben; er hat zwar ein grosses Werk „Erlkönigs Tochter" geschrieben [op. 30], und man darf sagen, dass die beiden Sujets verwandt sind. Doch haben wir aus verschiedenen Quellen geschöpft. Gades Werk ist eine weit ausgesponnene Ballade für Chor, Soli und Orchester. Mein Stück ist nach altnorwegischen Volksweisen komponiert, ist nur für eine Stimme, ganz kurz und entschieden lyrisch, während Gades Werk dramatisch angehaucht ist.

Das Gedicht „Bergliot" [1]) [op. 42], welches ich melodramatisch behandelt habe, ist dasselbe, welches der Däne Heise für eine Singstimme mit Orchester komponiert hat [bei Lose in Kopenhagen].

Die Holberg-Suite [op. 40] ist für das Jubiläum 1884 geschrieben. Das Lied „Herbststurm" [op. 18, Album Peters No. 20] ist im Sommer 1865 in Dänemark geschrieben; die Ouverture [Im Herbst, op. 11] den folgenden Winter in Rom. In der Ouverture bilden die Motive aus dem Lied, welches den Herbststurm darstellt, und das lustige Schnitterlied der Bauern die Gegensätze, dichterisch wie musikalisch. Vom kommenden Frühling ist in der Ouverture nicht die Rede, wohl aber von einer Vereinigung der ernsten und heiteren Elemente, welche den Herbst kennzeichnet.

Der Trauermarsch über Nordraak [Peters No. 2427] wurde im Frühling 1866 in Rom geschrieben, am selbigen Tage, wo ich die Nachricht von dem Tode Nordraaks erhielt, und ist nur im Klavierauszug gedruckt.

---

[1]) von Björnson.

Für Blasinstrumente ist das Stück in Kristiania aufgeführt. Ich hoffe, bald wird es in dieser Gestalt, sowie auch für ganzes Orchester erscheinen.

. . . Vielleicht sehen wir uns nächsten Winter in Leipzig, wo ich mit allerlei Details gern zu Ihrer Verfügung stehe, nur aber nicht — schriftlich!

Mit bestem Gruss Ihr sehr ergebener
Edvard Grieg

II

Troldhaugen bei Bergen, Norwegen, 22. 8. 03

. . . Eine lange, ernsthafte Krankheit ist der Grund dazu, dass ich erst heute imstande bin, Ihren Brief zu beantworten. Sie mögen recht haben [siehe Ibsens Werke, Ausgabe von Fischer in Berlin, Vorrede von Georg Brandes], dass damals auch mir der grosse Gegensatz zwischen Björnsons und Ibsens Auffassung des norwegischen Nationalcharakters noch nicht aufgegangen war. Doch möchte ich mit Holberg ausrufen: „Meine Herren, Sie haben alle beide recht"! Mit anderen Worten: Björnson und Ibsen ergänzen sich in ihrer Auffassung. Das norwegische Volk, vor allem das Bauernvolk, hat scharf contrastierende Eigenschaften und es liegt auf der Hand, dass Björnson, der Optimist, das Volk verherrlicht, während Ibsen, der Pessimist, es geisselt. Der Komponist vermag recht wohl beide Gegensätze in sich aufzunehmen, ohne unwahr zu erscheinen. Ich nahm zwar nicht an Ibsens Jubiläum teil, bin aber ein schwärmerischer Verehrer von vielen seiner Dichtungen, und ganz besonders von Peer Gynt. Mein Verhältnis zu Björnson ist ein anderes. Mit der grossen Sympathie und Verehrung für ihn als Dichter, verbindet uns ausserdem eine intime Freundschaft.[1])

Ich vermag also Ihre Ansicht über die Aufgabe des Künstlers nicht zu teilen. Der Künstler ist elastisch, und seine Aufgabe ist, entgegengesetzten Anschauungen einen künstlerischen Ausdruck zu geben, gleichviel ob er denselben huldigt oder nicht. Seine Phantasie ist es, welche in Tätigkeit versetzt sein soll, nicht seine Moral.

Sie haben ganz recht: Es ist traurig, dass die gesamte Peer Gynt-Partitur nicht erscheint. Der Verleger hat aber die beiden Orchestersuiten und die Lieder veröffentlicht und mag nicht mit sich selbst konkurrieren! ... Viele Norweger glaubten früher mit mir, dass Peer Gynt

[1]) Vgl. dazu einen Artikel aus dem „Berliner Tageblatt": „Mit Björnson in alten Tagen", der eine lebendige und lustige Beschreibung der Uraufführung von „Sigurd Jorsalfar" (17. Mai 1870) nach Griegs eigenen Äusserungen enthält. In acht Tagen hatte Grieg die heute nur als „Suite" bekannte Partitur vollendet. Siehe op. 22 und 56 der Petersschen Ausgabe.

nur eine Art Ausnahmetypus repraesentierte. Leider hat es sich in den letzten Jahren erst gezeigt, wie erschütternd wahr die Schilderung des Dichters als Nationalcharakteristik ist. Ibsen hat eine gefährliche Seite an unserem ganzen Volk schonungslos aufgedeckt. Daher steht es mit den politischen Sachen in unserem Lande jetzt so faul. Mit dieser traurigen Mitteilung muss ich schliessen.

Ihr sehr ergebener
Edvard Grieg

III

Kristiania, 15. 10. 05

... Verzeihen Sie, dass meine Antwort ... so lange hat auf sich warten lassen. Oft wollte ich schreiben, immer kamen aber aufgeregte Tage oder Krankheiten dazwischen ...

Ich bin wie Sie Republikaner und war es immer. In diesem Augenblicke aber in Norwegen die Republik zu proklamieren, wäre ein gefährliches und kurzsichtiges Beginnen. Unsere Feinde wünschen es und sprechen diesen Wunsch daher offen aus, der beste Beweis dafür, dass wir auf unserer Hut sein müssen. Es ist also zuerst Schweden, dann aber auch Russland, sehr darum zu tun, uns als Republik zu sehen. Unsere freundlich gesinnten Nachbarn, vor allen England, welchem Land wir wahrscheinlich — was wir aber noch nicht wissen — den Frieden zu verdanken haben, wünscht aber durchaus keine Republik. Übrigens hat Norwegen eine noch freiere Verfassung wie die meisten Republiken, und die immer wiederkehrenden Präsidentenwahlen würden (bei der Streitbarkeit unseres immer noch Überreste der Barbarei enthaltenden Volkes) zu Parteikämpfen von gefährlicher Art Anlass geben. Es ist noch nicht ausgeschlossen, dass die Volksabstimmung eine Republik erheischt. Das Storthing und die Regierung, welche beiden Staatsgewalten zum grossen Teile, ja sogar vielleicht hauptsächlich aus Republikanern bestehen, glauben und hoffen es nicht, was in der Tat sehr bezeichnend ist.

Was sagen Sie von unseren beiden grossen Tagen, dem 7. Juni, wo wir uns von Schweden lossagten, und dem 13. August, wo die von Schweden verlangte Volksabstimmung, anstatt zu dem gewünschten Fiasko, zu einem Triumph für Norwegen wurde? Und auch die Konvention zu Karlstad? Diese Konvention hat für den geistigen Fortschritt aller Völker eine unabsehbare Bedeutung. Man sagt, es sei ein politisches Meisterwerk. Sehr schön. Es ist aber vor allem ein ethisches Werk. Den hergebrachten Grundbegriffen der Ehre und der Vaterlandsliebe wird von jetzt an eine Umwandlung zu teil, aus welcher bessere Menschen hervorgehen müssen! Sind es Utopien? Ich glaube aber ganz gewiss

daran. Dass mein Vaterland dazu berufen wurde, hier voran zu gehen, erfüllt mich mit Freude und Dankbarkeit.

Ich muss leider schliessen ...

IV

Troldhaugen 3. 7. 06

... Ich will es gar nicht versuchen, mein langes Schweigen zu entschuldigen. Nur so viel will ich sagen: Ich bin ein schlechter Briefschreiber geworden. Früher ging das Briefschreiben wie das Schaffen schnell und leicht. Ich bewegte mich wie der Fisch im Wasser. Körperliche Leiden und der Druck der Jahre hat das alles geändert. Schwerfällig und langsam fliesst das Blut, und in demselben Tempo bewegt sich leider auch der Geist. Verzeihen Sie deshalb, bitte! Mein Interesse für die grossen Fragen des Lebens ist glücklicherweise ebenso lebendig wie in der Jugend ... Ich bin ganz der Ansicht, dass die Kirche vom Staate zu scheiden ist, und dass bei uns sich eine solche Scheidung in einer nicht fernen Zukunft vollziehen wird. Zum Glück glaube ich voraussagen zu können, dass die Scheidung nicht gewaltsam, wie in Frankreich, geschehen wird, sondern wie von selbst, ohne nachhaltigen Widerspruch. Das Grosse geschah bei uns voriges Jahr, wie etwas Natürliches, Selbstverständliches, und die Lösung der Kirche vom Staat wird in derselben Weise stattfinden. Über Ihre Furcht, ich möchte vielleicht eine Krönungskantate schreiben, musste ich lächeln. Nein und abermals nein, so etwas würde ich nie tun, und ich habe die Aufforderung dazu bei dieser Gelegenheit auch rundweg abgeschlagen. Vor einigen Jahren bekam ich aus England einen Antrag, einen Krönungsmarsch für den englischen König zu schreiben, was ich ebenso unbedingt abgelehnt habe.

Wo es sich um Poesie handelt, liegt die Sache anders.

„Sigurd Jorsalfar" zu komponieren war mir sympathisch, und ich wünschte, Sie hätten bei der Aufführung im norwegischen Nationaltheater bei der Festvorstellung vorigen Herbst anwesend sein können (Krönungsfeier des Königs Haakon VII. in Christiania). Sie würden sich ohne Zweifel gefreut haben, denn das Stück, welches von dem Theaterchef Björn Björnson (dem Sohn des Dichters) ausgezeichnet inszeniert ist, eignet sich ausnahmsweise gut für nationale Festtage.

Über die verschiedenen Regierungsformen kann man streiten, so lange die Welt steht. Ich bin aber davon überzeugt, dass auch Sie, wenn Sie auch, wie ich selbst, Republikaner sind, wenn Sie die Sachen in der Nähe zu beurteilen imstande wären, zugeben würden, dass der norwegische König nur ein König auf dem Papier ist. Wie unsere alte Geschichte viele kleine Königreiche zeigte, was in der norwegischen Geographie be-

gründet ist, so bleibt unser Volk — trotz der grossen Sammlung vom Jahr 1905 — immer ein zersplittertes Volk. Unsere politische Geschichte seit 1814 hat diese Tatsache leider nicht geändert. Wir müssen uns keilen! Eine Republik mit unausbleiblichen Wahlstreitigkeiten wäre jetzt deshalb vom Übel gewesen. Das ist nun die eine Seite der Frage. Was die andere, die Haltung der Grossmächte betrifft, ist es bei uns ein öffentliches Geheimnis, dass Schweden nichts lieber wünschte, als uns zu überfallen, dass aber Deutschland und hauptsächlich England ein ernstes Wort, um den Krieg zu verhindern, gesprochen hat. Ich sage hauptsächlich England, weil dieses Land Interesse daran hatte, eine englische Prinzessin als norwegische Königin zu sehen. Wir möchten im Verlauf der Sachen etwas Ideales, für die Zukunft Bedeutungsvolles sehen. Aber leider: Egoismus ist das Grundmotiv und noch eins: Glück haben wir gehabt ... Unser jetziger König gehört ... einem geistig und körperlich gesunden Fürstengeschlecht an. Dazu ist er als einfacher Seemann aufgewachsen und besitzt die ganze Schlichtheit und Unverdorbenheit, welche für unsere Verhältnisse so gut passt, dass er für seine Aufgaben wie geschaffen scheint. Die Hauptsache ist, dass bei den jetzt stattfindenden Wahlen es der Regierung gelingt, die radikale Zerstörungspartei, welche dieselbe zu stürzen droht, zu besiegen.[1]) Michelsen ist immer noch der Mann des Augenblicks. Er ist meiner Ansicht nach der Grössten einer, weil er ein unabhängiger Geist, mit klarem Blick und ohne jede persönliche Eitelkeit und Machtbegier ist. Im Gegenteil, er wünscht nichts lieber, als sich zurückzuziehen. Er liebt seine Vaterstadt Bergen, wo er eine grossartige Dampfschiffsdisponenten-Tätigkeit hat.

Und jetzt genug der Politik. Von Ibsens Tod erhielt ich die Nachricht in London, gerade vor einem Konzert, das ich zu dirigieren hatte. Ich darf nicht sagen, dass ich tief erschüttert wurde, weil er für mich schon jahrelang tot war, und weil wir die Todesnachricht jeden Tag erwarteten. Nachher ist es mir anders gegangen. Ich empfinde die Leere nach seiner eminenten Persönlichkeit immer schmerzvoller ... Lange ist es her, dass die Peer-Gynt-Musik und die Ibsen-Lieder geschrieben wurden. So lange, dass ich die Werke dirigiere und spiele, als wären sie nicht von mir. Ich wollte mich weiter entwickeln. Habe es auch getan, insofern, dass ich jetzt anders empfinde. Wie gern hätte ich meiner geistigen Entwickelung bis in der letzten Zeit einen Ausdruck in Tönen geben mögen! Körperliche Leiden waren unübersteigbare Hindernisse. Und jetzt ist das Ende bald da. Doch, ich bin versöhnt. Unser Bauerndichter Vinje sagt in seinem wunderbaren Gedicht „Der Frühling“ [op. 33 Gesang; op. 34 Orchester; Album Peters No. 38]:

[1]) Ist mit kleiner Majorität geschehen.

„Mehr bekam ich als ich verdient,
Und alles muss enden!"

... Der Dichter Nordahl Rolfsen lebt in Kristiania [1]); seine dramatischen Werke haben zwar keine Bedeutung, er besitzt aber ein grosses lyrisches Talent. Wo seine Phantasie in der Kinderwelt weilt, ist er immer glücklich.

Ich muss schliessen ... Ich habe die Empfindung, wir haben uns noch viel zu sagen ...

V

Krankenhaus in Bergen,[2]) 28. 8. 07

... Ich war und bin immer noch krank, die letzten Tage sogar so leidend an Schlaflosigkeit und Atemnot, dass ich hieher ziehen musste. Deshalb haben auch Feder und Tinte ruhen müssen. Viel hätte ich Ihnen zu schreiben und zu danken für Ihre letzten Briefe. Meine Kräfte verbieten es aber ... Das Bojer'sche Buch [„Die Macht der Treue"] hat auch hier Aufsehen gemacht. Ich habe es — zu meiner Schande muss ich es gestehen — nicht gelesen und kann mich deshalb nicht darüber aussprechen. ... Um mich über meine Auffassung der religiösen Fragen aussprechen zu können, dazu gehört eine bessere Gesundheit, als die meinige vor der Hand ist. Und doch — es bedarf nicht vieler Worte: Ich wurde während eines Besuches in England im Jahre 1888 von den „unitarianischen" Ansichten [Glaube an Gott allein; der Glaube an einen „dreifaltigen" Gott und an einen dem Vater gleichen Sohn ausgeschlossen] ergriffen und bin in den seitdem verflossenen neunzehn Jahren bei diesem Resultat stehen geblieben.

Alles, was man mir später vorgeschwärmt hat, machte mir keinen Eindruck mehr. Die reine Wissenschaft? Als Mittel zum Zweck ausgezeichnet; als Zweck aber — für mich wenigstens — durchaus unbefriedigend. Den Gottesbegriff muss ich aufrecht halten, obgleich derselbe mit dem Begriffe des Gebets nur zu oft in Kollision gerät. — Aber ich fange schon an zu detaillieren. Und es ist leider schon meine Pflicht zu schliessen ...

Mit bestem Gruss ihr hochachtungsvoll ergebener

Edvard Grieg

---

[1]) Siehe Kinderlieder op. 61.

[2]) Entgegen den Zeitungsmeldungen ist Grieg erst nach achttägigem Aufenthalt im Spital gestorben.

VON BACHS TOD BIS ZUR ERSTEN WIEDERAUFFÜHRUNG DER MATTHÄUSPASSION

EINE GESCHICHTE DER ANFÄNGE DES BACHKULTS

von Dr. Albert Schweitzer-Strassburg i. E.

Bach starb den 28. Juli 1750, abends zwischen 8 und 9 Uhr, und wurde am Freitag, den 31., vormittags, beerdigt.

Die Trauer über sein Dahinscheiden war allgemein. Magister Abraham Kriegel, sein Kollege an der Thomasschule, gedachte seiner in einem schönen Nachrufe. Telemann, der berühmte Hamburger Künstler, ehrte ihn mit folgendem Sonett:

„Lasst Welschland immer viel von Virtuosen sagen,
Die durch die Klingekunst sich dort berühmt gemacht:
Auf deutschem Boden sind sie gleichfalls zu erfragen,
Wo man des Beifalls sie nicht minder fähig acht't.
Erblichner Bach! Dir hat allein dein Orgelschlagen
Das edle Vorzugswort des „Grossen" längst gebracht;
Und was für Kunst dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
Das ward mit höchster Lust, auch oft mit Neid, betracht't.
So schlaf! Dein Name bleibt vom Untergange frei:
Die Schüler deiner Zucht und ihrer Schüler Reih'
Bereiten für dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone;
Auch deiner Kinder Hand setzt ihren Schmuck daran;
Doch was insonderheit dich schätzbar machen kann,
Das zeiget uns Berlin in einem würd'gen Sohne."

Mit dem Nekrolog, den die Mizlersche Sozietät ihrem Mitgliede schuldete, wurden sein Sohn Emmanuel und Agricola, einer seiner Schüler, beauftragt. Er erschien 1754.

Dieser Nekrolog enthält die bekanntesten Bachanekdoten, das Schicksal des von dem Knaben nächtlicherweise abgeschriebenen Notenheftes, den Wettstreit mit Marchand, das Meisterspiel vor Reinken und den Besuch bei Friedrich dem Grossen. Zugleich bietet er die erste Aufzählung der gedruckten und ungedruckten Werke.

Die verewigten Mitglieder der musikalischen Sozietät wurden überdies noch mit einem „Singgedicht" gefeiert. Mit der „Verfertigung" des auf Bach gehenden wurde ein Herr Dr. Georg Wenzky betraut. Ein besonderes Meisterstück hat er nicht geliefert. Zuerst werden die Musen angerufen:

Chor: „Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
Steckt dem Vergnügen itzt ein Ziel,
Und singt zum Trost betrübter Brüder.
Hört, was euch das Gerüchte bringt,
Hört, was für Klagen Leipzig singt.
Es wird euch stören:
Doch müsst ihr's hören."

Nun erscheint „Leipzig" und verkündet in einem Rezitativ:

„Der grosse Bach, der unsre Stadt,
Ja, der Europens weite Reiche
Erhob und wenig seiner Stärke hat,
Ist — leider! eine Leiche."

Nachdem die „Komponisten" und darauf die „Freunde der Tonkunst" ihrem Schmerz in Reimen Luft gemacht haben, stehen zuletzt die Mitglieder der „Musikalischen Gesellschaft" als die wahren Eingeweihten zu einem Klagegesang auf, der als zweistimmige Arie gedacht ist. Am Schlusse erhält der „Verherrlichte" das Wort. Er tröstet die Freunde damit, dass die musikalischen Verhältnisse im Himmel noch besser als die zu Leipzig sind, worauf der Chor das Singgedicht zu Ende bringt.

Mattheson, der tonangebende Kritiker jener Zeit, liess nach Bachs Tod allen heimlichen Neid, den er zeitlebens gegen ihn gehegt hatte, fahren und widmete der „Kunst der Fuge", die anno 1751 erschienen war, einige begeisterte Zeilen.

„Johann Sebastian Bachs sogenannte Kunst der Fuge", schreibt er in demselben Jahr, „ein praktisches und prächtiges Werk von siebenzig Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen, dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louisd'or wagte? Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiss das wahre Orgel- und Fugenland."

Denselben Ton hatte der bekannte Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) in der Vorrede angeschlagen, die er auf Bitten Emmanuels zu der Kunst der Fuge verfasste, obwohl er nicht Bachs, sondern, von seinem Pariser Aufenthalt her, Rameau's Schüler war.

Dennoch würde man sehr irren, wenn man meinte, Bach sei damals unter die ersten Komponisten Deutschlands gerechnet worden. Der Ruhm galt dem Orgelmeister; bewundert wurde der Theoretiker der Fuge; den

Komponisten der Passionen und Kantaten nannte man nur nebenbei. In demselben Bande der Mizlerschen Bibliothek, in dem der Nekrolog steht, findet sich eine Aufzählung der Künstler, die den Ruhm der deutschen Musik ausmachen, bei der sie in folgender Reihenfolge figurieren: Hasse, Händel, Telemann, die beiden Graun, Stölzel, Bach, Pisendel, Quanz und Bümler.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts rückte er kaum auf. Johann Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter" (1784) widmet ihm nur einige oberflächliche Seiten, die dazu nur dem „Coryphaeus aller Orgelspieler" gelten; auch Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon gibt sich nicht die geringste Mühe, den Komponisten neben dem Virtuosen zur Geltung zu bringen.

Trotzdem dürfen wir gegen die Menschen, die das Grosse damals nicht erkannten, nicht ungerecht werden. Es war nicht ihre Schuld; sie konnten nicht anders. Unter den Umständen, die es begreiflich erscheinen lassen, dass Bach damals so in Vergessenheit geraten konnte, kommt zunächst das Künstlerideal jener Zeit in Betracht. Jene Menschen waren noch zu unbefangen, um über dem Heute der Kunst des Gestern zu gedenken. Sie lebten der Überzeugung, dass es mit der Musik immer vorwärts gehe, und dass das Neue, was sie selber schufen, dem Ideal notwendig näher stehen müsse als das Alte, weil es nach diesem gekommen sei. Die Zeit war noch nicht so weit in der Resignation, dass der nur nachschaffende Künstler schon als Künstler gelten konnte. Wer sich hören lassen wollte, durfte es nur in eigenen Werken tun. Das galt für so selbstverständlich, dass manche nicht davor zurückschreckten, die Kompositionen anderer unter ihrem eigenen Namen vorzutragen. Erst als die Musiker anfingen, sich zu bescheiden und sich darein fanden, statt eigenen Gedanken vergängliches Leben zu geben, sie vollkommener in den Werken anderer zu finden und sie als rein ausübende Künstler darzustellen, brach die Zeit an, wo die Vergangenheit der Gegenwart nicht als etwas notwendig Überholtes galt. Das war aber erst um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert der Fall. Früher konnte auch Bachs Zeit nicht kommen.

Ferner darf man nicht vergessen, dass schon zu Lebzeiten des Meisters die Kunst einen Weg eingeschlagen hatte, auf dem sie seine Kantaten und Passionen kaum in Sicht bekommen konnte. Man war der Fugen und der Stücke, die sich in obligaten Stimmen aufbauten, überdrüssig und sehnte sich nach einer Musik, die natürliches Gefühl, und nur solches, wäre. Der Begriff Natur, der in der Zeit des werdenden Rationalismus Philosophie und Dichtkunst revolutionierte, machte sich auch in der Tonkunst geltend. Weil sie dem Suchen der Zeit entsprachen, kamen auch den urteilsfähigen Künstlern die damaligen Kompositionen, die auf „tendren und affektuösen Ausdruck" ausgingen, so unbedeutend

sie an sich waren, als der Wahrheit näherstehend vor als die alten, die in der Zeit der strengen Regel entstanden waren.

Dass Bachs Kunst in ihrer Art auch Natur war, und dass seine streng polyphonen Kompositionen eine vulkanische Gefühls- und Vorstellungswelt wie in grandioser Versteinerung in sich eingesprengt und eingebettet trugen, konnten die Menschen des 18. Jahrhunderts nicht ahnen. Es hat auf der Welt nichts Unhistorischeres gegeben als den Rationalismus. Die Kunst der Vergangenheit, auf allen Gebieten, war ihm nur Künstelei. Alles Alte war notwendig veraltet, zum mindesten in der Form. Wollte man dem, was es an Inhalt barg, Geltung verschaffen, so musste man es auf einen einfacheren und natürlichen Ausdruck bringen. In diesem Geiste restaurierte man, was man an alten Gebäuden stehen liess. In diesem Geiste haben Bachbewunderer jener Zeit, unter ihnen des Meisters Söhne und Zelter, Überarbeitungen seiner Werke vorgenommen, die zum Barbarischsten gehören, was es auf diesem Gebiete überhaupt gibt. Was Zelter insbesondere angeht, so entdeckte er in Bachs Zopf noch französischen Puder.

„Der alte Bach", schreibt er einmal an Goethe, „ist mit all seiner Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen und so entsteht, was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter. So habe ich mir für mich alleine manche seiner Kirchenstücke zugerichtet, und das Herz sagt mir: Der alte Bach nickt mir zu, wie der gute Haydn: ‚Ja, ja, so hab ich's gewollt!"

„Bachs Söhne waren die Kinder ihrer Zeit und haben ihren Vater nie begriffen; nur aus Pietät blickten sie mit kindlicher Bewunderung zu ihm empor", dieses Wort Eitners, so hart es scheinen mag, ist wahr. Der Londoner Bach liess es auch an der Pietät fehlen. Er sprach von seinem Vater als von „der alten Perrücke".

Der grosse Komponist Bach war für das Publikum und die Kritiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts Emmanuel. Keiner hat dem Ruhme seines Vaters mehr im Wege gestanden als er. Burney (1726—1814), der berühmte englische Kritiker, der ihn 1772 auf seiner zweiten Festlandsreise besuchte, feiert ihn als den „grössten Komponisten für Klavierinstrumente, der jemals gelebt hat", und meint, er sei nicht nur „gelehrter als sein Vater", sondern lasse ihn auch „in Ansehung der Mannigfaltigkeit der Modulation weit hinter sich zurück." Dass ihm Emmanuel die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers gezeigt habe, wird nur so nebenbei erwähnt, handelt es sich doch um Kompositionen, die der selige Herr Kapellmeister „schon lange für seine Schüler gemacht hatte." Burney war mehrere Tage in Hamburg und fast die ganze Zeit mit Emmanuel zusammen; dieser hat ihn aber keine einzige Note seines Vaters hören lassen.

In einem Gespräch mit seinem Besucher machte sich Bachs Sohn über die Kompositionen lustig, die es mit Canons zu tun hätten und sagte, „ihm wäre es allemal ein sichrer Beweis, dass es demjenigen ganz und gar an Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studium abgeben und in so unbedeutende Arbeiten verliebt sein könnte." Hingegen lobte er Hasse, „den listigsten Betrüger", der in seinen Kompositionen, ohne auf die obligate Führung der Stimmen zu sehen, so himmlische Wirkungen hervorbringe, „wie man sie niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte." Das weist auf eine ganz neue Konzeption der Orchesterkomposition hin, wie sie nachher in der Beethovenschen Symphonie verwirklicht wurde, zeigt aber zugleich die ganze Verständnislosigkeit des Sohnes für das Wesen der Partituren seines Vaters.

Für Reichardt, die grösste kritische Autorität jener Zeit, steht der alte Bach bedeutend unter Händel, wobei aber beiden zusammen vorgeworfen wird, dass sie an alten Formeln gehangen. Den Thomaskantor über Händel zu setzen wagte nur ein begeisterter Anonymus, der zu jener Zeit in der Allgemeinen deutschen Bibliothek über Bachs Klavier- und Orgelwerke schrieb.

Überhaupt schadete der von der ersten Berliner Aufführung des „Messias" unter Hiller (19. Mai 1786) zu datierende deutsche Händelkult der Sache Bachs ungemein, besonders da Hiller 1789 als Thomaskantor nach Leipzig kam und dort zehn Jahre lang für Händel und Hasse, der sein Lehrer gewesen war, wirkte, als hätte es einen Johann Sebastian Bach niemals gegeben. Als er seine eigene Motettensammlung abgeschlossen hatte und noch ein übriges für die Mehrung des Bestandes an guter Kirchenmusik tun wollte, verfiel er nicht auf den Gedanken, die in der Musikbibliothek der Kantorei befindlichen Kantaten Bachs zu veröffentlichen, sondern fasste den Plan, die schönsten Stücke aus Hasses italienischen Opern mit untergelegten deutschen kirchlichen Texten herauszugeben. Die Geistlichen der Stadt brachten diesem Unternehmen das grösste Interesse entgegen. Nach einer Äusserung Zelters suchte Hiller „die Thomaner Muttersöhne mit Abscheu gegen die Cruditäten" Bachs zu erfüllen.

Der einzige Thomaskantor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der etwas für Bach tat, war Doles, und dieser nur mit halbem Herzen. Obwohl er nämlich sein Schüler gewesen war, hatte er sich für die Komposition zur Regel gemacht, bei der kontrapunktischen Setzart „die gehörigen Schranken zu beobachten und dabey die sanfte und rührende Melodie nicht zu vergessen", in der er sich Hasse und Graun zum Muster wählte. Jedoch gab er — wir wissen es von Rochlitz, der unter ihm Thomaner war — von Zeit zu Zeit Bach'sche Werke, unter anderm Motetten und Passionen.

Durch Doles lernte Mozart, der ihn verehrte und liebte, die Bach'sche Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" kennen. Rochlitz, der bei jener Aufführung zugegen war, erzählt darüber folgendes:

„Mozart kannte Bach mehr vom Hörensagen als aus seinen Werken; wenigstens waren seine Motetten, da sie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. Kaum hatte der Chor einige Takte gesungen, so stutzte er; noch einige Takte — da rief er: Was ist das? Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu sein. Als der Gesang zu Ende war, rief er voll Freude: Das ist wieder einmal etwas, woraus sich was lernen lässt! Man erzählte ihm, dass diese Schule, an der Seb. Bach Kantor gewesen, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als ein Heiligtum aufbewahre. Das ist recht! das ist brav! rief er. Zeigen Sie her! — Man besass aber keine Partituren dieser Gesänge; er liess sich daher die ausgeschriebenen Stimmen reichen; und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude zu sehen, wie eifrig Mozart sich setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Kniee, auf die nächsten Stühle verteilte und alles andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er alles, was von Seb. Bach da war, sorgsam durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Kopie und hielt diese sehr hoch."

Derjenige, welcher am besten in der Lage schien, Johann Sebastians Kantaten zu Gehör zu bringen, war Emmanuel, als Kirchenmusikdirektor zu Hamburg. Soviel wir wissen, führte er jedoch nur einige Kantaten und Stücke aus der h-moll Messe auf. Viel hätte er für die Werke seines Vaters jedenfalls nicht tun können, auch wenn er den guten Willen gehabt hätte, da es mit dem Chor und dem Orchester, über die er verfügte, traurig bestellt war. Burney klagt darüber, dass eine Kirchenmusik, die er in der Katharinenkirche hörte — es war eine Komposition Emmanuels — so gar schwach besetzt gewesen sei . . . „und dass sie von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde." Von der alten Begeisterung für Kirchenmusik war in Hamburg damals nichts mehr zu finden. „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen", sagte Emmanuel traurig zu seinem Besucher. Überdies ergibt sich aus den Verhandlungen über die Reform der Kirchenmusik nach seinem Tode, dass man ihm die Aufführung von Werken seines Vaters noch übel vermerkt hatte. Wenigstens sehen sich die Pastoren gedrungen, ihn gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, dass „manche alte Komposition genützt und mit derselben auch ein alter und oft unerbaulicher Musiktext ausgegeben wurde." Seine Verteidiger entschuldigten ihn damit, „dass es bei der übergrossen Menge der Musiken nicht anders sein konnte." Dass das Kollegium der Sechziger dann die Abschaffung der sonntäglichen Musiken, der Ersparnis halber, durchsetzte, und nur die sechs Festmusiken bestehen liess, zeigt, wie teilnahmslos die Bevölkerung für gottesdienstliche Kunst geworden war.

So war es fast überall in Deutschland: die regelmässige Musik war abgeschafft worden; die Kantoreienchöre waren meistens eingegangen; freie gemischte Chöre existierten noch kaum und waren im Gottesdienst nicht

geduldet; Bachs Kantaten waren nicht allein der Musik, sondern auch der altorthodoxen Texte wegen in den Kirchen geradezu unmöglich. Das alles muss man bedenken, ehe man von der Verständnislosigkeit der Musiker, die nichts für Bach taten, redet.

Möglich war nur eine religiöse Musik ausserhalb des Gottesdienstes, und zwar eine solche, die textlich befriedigte und auf Chormassenwirkung berechnet war. Darum siegte Händel, der Oratorienkomponist, über Bach, den Schöpfer der Kantaten. Die Reaktion gegen die rationalistische geistliche Dichtung musste erst lange an der Arbeit sein, ehe ein Publikum wieder einen Bachschen Text ertragen konnte.

Gesetzt auch den Fall, jemand hätte, der Zeit trotzend, Bachsche Werke aufführen wollen, so wäre er dazu kaum in der Lage gewesen, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sie nirgends zu haben waren. Besitzer der fünf Jahrgänge Kantaten waren Emmanuel und Friedemann, die den Schatz unter sich geteilt hatten. Was Friedemann in Händen hatte, war bald zerstreut und verschleudert. Emmanuel hütete sein Teil besser. Aber an eine Veröffentlichung konnte er der Kosten halber nicht denken, hätte auch kaum Abnehmer gefunden. Die schlechten Geschäfte, die er mit der „Kunst der Fuge" gemacht hatte — bis Herbst 1756 waren davon ganze dreissig Exemplare abgesetzt — waren nicht ermutigend. So beschränkte er sich darauf, Kantatenpartituren an die wenigen Interessenten zur Einsicht oder zur Abschrift auszuleihen, wofür diese — auch Forkel, sein Freund, nicht ausgenommen — ihn bezahlen mussten. Nach seinem Tode setzte seine Frau das Geschäft fort; als diese starb (1795), machte Anna Karolina, die allein übrig gebliebene Enkelin Johann Sebastian Bachs, am Schluss der Todesanzeige in der Zeitung bekannt, dass sie den bisher von ihrer seligen Mutter geführten Handel mit den Musikalien ihres seligen Vaters und Grossvaters ins Künftige mit der äussersten Aufmerksamkeit weiterführen werde.

Zu Leipzig besass man die Stimmen der Motetten, die der Schule gehörten, drei Passionen und eine Reihe von Choralkantaten. Es waren dies wahrscheinlich die Musikalien, die Bachs Witwe anno 1752, als sie den Rat um eine Unterstützung anging, zum Kaufe anbot. Was die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Grossen und Schülerin Kirnbergers, an Bachwerken gesammelt hatte, war vorläufig der Öffentlichkeit entzogen und nur wenigen Eingeweihten bekannt. Nach ihrem Tode 1787 kam ihre Sammlung an die Bibliothek des Joachimstalschen Gymnasiums zu Berlin.

Mit der Verbreitung der Klavier- und Orgelwerke stand es kaum besser. Die im Stich erschienenen existierten von Anfang an in so wenigen Exemplaren, dass sie kaum besser bekannt waren als die, welche schon zu Bachs Zeiten nur in Abschriften kursierten. Es ist

kaum glaublich, wie wenig auch diejenigen, die von Bach bewundernd reden, von ihm kennen. Das war von Anfang an so. Wenn man Marpurgs berühmtes Werk und Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister liest, so kommt man zur Überzeugung, dass er ausser der „Kunst der Fuge" nicht viele Fugen Bachs unter den Augen gehabt hat. Dabei beruft er sich in einer begeisterten Vorrede auf den Leipziger Meister! Auch die Choralvorspiele hat er, nach der Art, wie er davon redet, kaum gekannt. Verhältnismässig am meisten war das „Wohltemperierte Klavier" verbreitet.

Im allgemeinen schien es am Ende des 18. Jahrhunderts, als wäre Bach tot für immer.

Aber gleich mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts fühlt man das Wehen des Geistes, der ihn in seinen Werken zu unsterblichem Leben erwecken sollte. Im Jahre 1802 erschien Forkels Biographie. Sie bezeichnet den Umschwung.

Johann Nikolaus Forkel (1749—1818) war Universitätsmusikdirektor zu Göttingen und zugleich Musikhistoriker und schrieb an einer allgemeinen Geschichte der Musik, die von der Gründung der Welt bis in seine Gegenwart reichen sollte. Da er befürchtete, er könnte sterben, bevor er bei Bach angelangt wäre, und ihm sehr daran lag, das, was er von den beiden Söhnen des Meisters über ihn erfahren hatte, der Welt zu erhalten, beschloss er, das Kapitel über Bach vorweg zu nehmen und sogleich zu veröffentlichen, besonders da das Bureau de Musique von Hoffmeister & Kühnel in Leipzig eine Herausgabe der Bachschen Werke plante. Seine Biographie sollte jenes Unternehmen vorbereiten und rechtfertigen.

Die Bedeutung dieses 69 Seiten zählenden Werkes liegt nicht in dem, was es bietet, obwohl es des Interessanten die Fülle enthält, auch nicht vorzüglich darin, dass es zum erstenmal die Welt mit Bach und seiner Kunst bekannt macht, sondern in dem sieghaften Enthusiasmus, von dem es getragen ist. Forkel appelliert an den nationalen Sinn:

„Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein Volk etwas Ähnliches entgegensetzen kann," heisst es im Beginn der Vorrede. Weiter unten: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann ist nicht bloss Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit." Am Schlusse: „Und dieser Mann, der grösste musikalische Dichter und der grösste musikalische Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird, war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber, sei auch seiner wert!"

Zelter ist im Unrecht, wenn er meint, Forkel habe ein Leben Bachs geschrieben, ohne mehr davon zu wissen, als was aller Welt ohnehin schon davon bekannt war. So hatte keiner vor ihm die Grösse des Leipziger Meisters begriffen. Freilich, der Schöpfer der Kantaten und Passionen

wird auch bei ihm kurz abgehandelt; aus einem einfachen Grunde: weil Forkel nur wenige dieser Werke zu Gesicht bekommen hatte.

War Forkel der erste Bachbiograph, so war Rochlitz der erste Bachästhetiker. Geradezu ergreifend schildert er, wie er zu Bach kam. Dass er als Knabe seine Motetten und Passionen zu St. Thomas mitgesungen, hatte ihn gegen den Meister und seine Werke nur „verschüchtert". Als Jüngling fühlte er sich durch eine dunkle Begeisterung zu ihm hingezogen und studierte die vierstimmigen Choralsätze aus den Kantaten, die Emmanuel veröffentlicht hatte. Er kommt aber zu keiner Klarheit, da er infolge des Fehlens der Texte in jener Ausgabe nicht versteht, was Bach will. Von diesen geht er, da er von der Existenz der Inventionen nichts wusste, zum Wohltemperierten Klavier über. Die Stücke, die ihm darin zusagten, bezeichnete er mit einem Strich. Anfänglich waren es ihrer gar wenige, bei einer späteren Wiederholung kommen unterschiedliche hinzu, dann immer mehr, bis zuletzt „im ersten Teil ungefähr die Hälfte, im zweiten vielleicht zwei Dritteile ihre Striche am Rand haben." Daraufhin wagte er sich an die Kompositionen, in denen das Wort sich zur Musik gesellt, und nun erscheint ihm Vater Bach als der „Albrecht Dürer der deutschen Tonkunst", weil er „den Ausdruck des Grossen vor allem durch die tiefe Entwickelung und unerschöpfliche Kombination des einfach Erfundenen erreicht." Darum stellt er Bach den „Modernen" seiner Zeit entgegen als einen von den Alten, die man entdeckt, wenn man den Weg sucht, der von der Kunst, die „gefällt", zu derjenigen führt, die „befriedigt". „Aber sich an diese alten Meister gewöhnen, das muss man allerdings zuvor; das liegt an ihnen, wie an uns," gesteht er.

Seine Analysen der Johannespassion und der Kantate „Ein feste Burg" sind Meisterleistungen ästhetischer Kritik. Das Schönste daran ist die unmittelbare Frische. Er spricht Erkenntnisse aus, zu denen er sich in langem Ringen hindurchgearbeitet hat, und die er sich fast scheut kundzugeben, weil sie ihm selber so überraschend vorkommen. Er wagt es, Bach über Händel zu setzen, weil die Stimmen bei ihm immer so selbstständig und doch wieder so zu wunderbarer Einheit zusammenwirkend nebeneinander einherziehen, wie sie es bei anderen kaum jemals tun. Mag Händel prächtiger sein, Bach ist wahrer. Ist der eine Dürer, so ist der andere — Rubens. Selten ist es, führt er einmal aus, dass Bach unmittelbar gefällt, selten, dass er direkt auf das Gefühl wirkt: er wendet sich an die vorstellende „lebendige, entzündbare, durchdringende Vernunft". Durch sie kommt dem Hörer die Befriedigung, die aus dem Empfinden der Wahrheit fliesst. Darum sagt der erste Bachästhetiker von den Rezitationen der Johannespassion:

„Diese Wahrheit, diese Treue, diese Veranschaulichung der Charaktere und

Vorzüge bloss durch Töne und Rhythmen, diese scheinbar einfache und verborgene, dennoch so reiche, tiefe und offenbare Kunst: wer hat dies — eben dies — jemals vollkommener dargelegt? Wer vermag, es vollkommener dargelegt sich auch nur zu denken?"

Darum musste die Zeit Bachs kommen. Rochlitz hat nicht das Empfinden, dass sie im Anzug ist; eher glaubt er, sie verziehe. Er bemerkt, dass die erste Begeisterung vom Jahr 1800, „als das rollende Rad des Geschiebes auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters Bach auf einen kurzen Moment auf den höchsten Punkt gebracht hatte", gedämpft ist. Die Bachausgabe war nicht zustande gekommen, und manche sahen den praktischen Zweck einer Veröffentlichung sämtlicher Werke des Meisters nicht mehr ein. Er aber befürwortet sie, auch ohne jeden praktischen Zweck, auf Zukunft hin, „weil der Kreislauf der Dinge nach kürzeren oder längeren Zwischenperioden jede Hauptrichtung grosser Menschengeister wieder emporbringt."

Diese Erkenntnis ehrt den Künstler Rochlitz; den Menschen die Sorge um Bachs letztes Kind. Als er erfuhr, dass Regina Susanna, die bei des Vaters Tod acht Jahre gezählt hatte, in einsamer Not lebte, veröffentlichte er eine „Bitte" in der „Musikalischen Zeitung". Sie steht in der Mainummer des Jahres 1800 zu lesen und lautet:

„Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudigkeit ergriffen als jetzt; denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen, so fest überzeugt sein, etwas Nützliches damit zu schaffen als jetzt. Die Familie der Bache . . . ist ausgestorben bis auf eine einzige Tochter des grossen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohem Alter — diese Tochter darbt. Sehr wenige wissen es; denn sie kann — nein sie soll, sie wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht, denn gewiss hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewiss gibt es noch gute Menschen, die nicht auf mich — wie könnte ich das verlangen — aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtreichen Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gäbe nur jeder, der von den Bachen gelernt hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hinbringen können! . . ."

Als einer der ersten, der von Bach gelernt hatte, sandte Beethoven seine Gabe ein; ein Jahr später gab er Breitkopf & Härtel zu dem guten Zwecke ein Stück in Verlag; noch andere Geber fanden sich, so dass genug zusammenkam, um Bachs Tochter einen von drückender Sorge freien Lebensabend zu bereiten.

Beethoven hatte Bach durch seinen Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748—1798) kennen gelernt. Schon als Knabe studierte er das Wohltemperierte Klavier, das er später seine musikalische Bibel nannte. Von ihm stammt das Wort: „Nicht Bach! Meer sollte er heissen." Am Ende seines Lebens plante er eine Ouvertüre über den Namen Bach.

Zelter gewann dem Leipziger Meister zwei Freunde: Goethe und den jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Auch er hatte sich zum

Verständnis Bachs erst hindurchringen müssen und es erst nach und nach begriffen, dass dieser, wie er dem Freunde am 9. Juni 1827 schreibt, „ein Dichter der höchsten Art" sei. Diesen Brief, der ganz in eine Belehrung über Bach ausläuft, beschliesst er mit dem Satze: „Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar", wobei er nicht vergisst, stolz hinzuzusetzen, dass er ihm zurufen könne:

„Du hast mir Arbeit gemacht!
Ich habe dich wieder ans Licht gebracht!"

Goethe lässt sich gerne belehren. Er erhält von Zelter das Wohltemperierte Klavier zugeschickt. Schütz, der Organist zu Berka, spielte ihm daraus vor. Dabei ging ihm etwas von der Grösse des Altmeisters auf. Am 21. Juni 1827 schreibt er:

„Ich sprachs mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sichs auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besässe noch brauchte."

Als der junge Mendelssohn im Mai 1830 bei ihm wirkte, musste er ihm viel Bach vorspielen. Zur Ouvertüre der einen D-dur Orchestersuite, die ihm sein Gast für Klavier übertrug, bemerkte Goethe, es gehe darin so pompös und vornehm zu, dass man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer grosser Treppe heruntersteigen, vor sich sehe.

Zelter bedauerte immer, dass der Freund keiner Motettenaufführung in der Singakademie beiwohnen konnte.

„Könnte ich Dir", heisst es in einem Briefe vom 7. September 1827, „an einem glücklichen Tage (denn das gehört auch dazu) eine von Seb. Bachs Motetten zu hören geben, im Mittelpunkt der Welt solltest Du Dich fühlen, denn Einer wie Du gehört dazu. Ich höre die Stücke zum wievielhundertsten Male und bin lange noch nicht damit fertig und werde es nie werden."

Die grösste Tat für Bach vollbrachte Zelter, als er es über sich gewann, hinter seinen Schüler Mendelssohn zurückzutreten und ihm zu gestatten, mit dem Chore der Singakademie die „Matthäuspassion" aufzuführen. Es war ihm nicht leicht geworden. Fast hätte er die beiden „jungen Leute" — Eduard Devrient begleitete Mendelssohn auf dem schweren Gang — die ihn an einem Januarmorgen des Jahres 1829 bei der Arbeit störten, mit einem unfreundlichen Bescheid entlassen. Mendelssohn hatte schon wieder die Tür in der Hand; der Alte brummte von jungen „Rotznasen", die sich alles zutrauten; aber Devrient, von dem der ganze Plan ausgegangen war, verlor den Mut nicht und brachte ihn herum.

Schon nach den ersten Proben war der Erfolg des Werkes bei den

Mitwirkenden entschieden. Als die beiden Freunde auf dem Wege waren, die Solisten zu gewinnen, besprachen sie auf dem Opernplatz den wunderlichen Zufall, dass gerade hundert Jahre seit der Erstaufführung unter Bach verstrichen sein mussten, bis diese Passion wieder ans Licht käme, „und dass ein Komödiant und ein Judenjunge" dazu nötig wären.

Die Aufführung fand am 11. März statt. Der Chor zählte gegen 400 Mitwirkende; das Orchester bestand grösstenteils aus Dilettanten des Philharmonischen Vereins; die Führer der Streichinstrumente und die Bläser waren aus der königlichen Kapelle gewonnen. Stürmer sang den Evangelisten, Devrient die Jesuspartie, Bader den Petrus, Busolt den Hohenpriester und den Pilatus, Weppler den Judas; die Sopran- und Altsoli lagen in den Händen der Damen Schätzel, Milder und Türrschmiedt. Alle wirkten umsonst mit und verzichteten sogar auf Freikarten. Das Abschreiben der Notenstimmen hatte Rietz mit seinem Bruder und Schwager übernommen. Auch sie wiesen jedes Honorar zurück. Dass Spontini zwei Freiplätze annahm, wurde ihm von Fanny Mendelssohn übel angerechnet.

Mendelssohn — er war gerade 20 Jahre alt — leitete das Ganze vorzüglich, trotzdem er zum ersten Male vor einem grossen Orchester und Chor stand. Der Tradition der Singakademie gemäss tat er es vom Flügel aus, dem Publikum im Profil zugekehrt, wobei er den ersten Chor im Rücken hatte. Devrient zu Gefallen taktierte er nur bei den Einsätzen und den schwierigen Stellen, liess aber im übrigen die Hand heruntergesunken ruhen.

Die Hörer waren hingerissen, nicht nur von dem Werk, sondern auch von der damals ganz ungewohnten feinen Dynamik der Chöre. Nicht minder gewaltig war der religiöse Eindruck der Bachschen Musik.

„Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche" schreibt Fanny Mendelssohn; „die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung; man hörte nur einzelne unwillkürliche Äusserungen des tief erregten Gefühls".

Am 21. März, Bachs Geburtstag, wurde das Werk noch einmal gegeben. Spontini hatte die Wiederaufführung hintertreiben wollen; aber Mendelssohn und Devrient hatten sich direkt an den Kronprinzen gewandt, dessen Befehlen sich der allmächtige Beherrscher der Berliner Oper fügen musste. Die Begeisterung war womöglich noch grösser als beim erstenmal. Mendelssohn aber war von der Aufführung nicht ganz befriedigt. Die Chöre und das Orchester hatten sich zwar ausgezeichnet gehalten, aber in den Soli waren Versehen vorgekommen, die ihm die Laune verdarben.

An jenem Abend war eine auserlesene Gesellschaft von Bachfreunden bei Zelter, der nun mit dem Unternehmen ganz ausgesöhnt war, zum Essen eingeladen. Dabei sass Frau Eduard Devrient neben einem

Herrn, der ihr sehr affektiert erschien, weil er sich fortwährend darum kümmerte, dass ihr weisser Spitzenärmel nicht in den Teller käme. „Sagen Sie mir doch, wer ist der dumme Kerl da neben mir?" fragte sie leise Mendelssohn, der in ihrer Nähe sass. Dieser hielt einen Augenblick sein Taschentuch vor den Mund und flüsterte dann: „der dumme Kerl da neben Ihnen ist der berühmte Philosoph Hegel".

Dieser interessierte sich aufs lebhafteste für Bach und nahm Gelegenheit, in seiner Ästhetik auf den Meister hinzuweisen,

„dessen grossartige, ächt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen".

Hegel brachte Bach Verständnis entgegen, weil er in dem Fortschritt vom „bloss Melodischen zum Charaktervollen", wobei zuletzt aber doch das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, die „echt Raphaelische Schönheit" seiner Musik entdeckte. Im März 1829, während er die Proben der Matthäuspassion leitete, hörte Mendelssohn Ästhetik bei Hegel, der eben bei der Musik angekommen war.

In den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts wurde die „Matthäuspassion" in einer grösseren Reihe deutscher Städte aufgeführt, so in Frankfurt, Breslau, Königsberg, Dresden und Kassel. Die Leipziger bekamen sie erst anno 1841 zu hören, als Mendelssohn dort wirkte.

Mit der Aufführung der Matthäuspassion war die Welt wieder auf den Meister aufmerksam geworden. Es sollte jedoch noch lange dauern, bis man sich wirklich für ihn interessierte. Von den Kantaten wollte man auch fernerhin nichts wissen. Bis zum Jahre 1843 hatte die Berliner Singakademie deren glücklich eine aufgeführt. Besser stand es in Frankfurt a. M., wo der feinsinnige Schelble mit dem Cäcilienverein mehrere Kantaten gab, und in Breslau, wo Mosewius in der von ihm gegründeten Singakademie für Bach wirkte. Die Kirchenchöre interessierten sich für Bach gar nicht, da die Werke des alten Thomaskantors nach der Ansicht der Autoritäten jener Zeit nicht zur wahren Kirchenmusik gehörten. Anno 1821 hatten Breitkopf & Härtel die Kantate „Ein feste Burg" veröffentlicht. Die Erfahrung, die sie damit machten, benahm ihnen den Mut, weitere Kantaten folgen zu lassen.

Wie wenig Stimmung für Bach in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorhanden war, ersieht man aus der Teilnahmlosigkeit, mit der die musikalische Welt der Gesamtausgabe der Werke des Altmeisters durch die alte Bachgesellschaft begegnete. Auf Grund dieser Ausgabe entstand dann in den zwei letzten Dezennien des Jahrhunderts eine neue allgemeine Bewegung für die Bachsche Kunst, die hoffentlich nicht so bald erlahmen wird wie die von 1800 und 1830.

In einer musikalischen Gesellschaft hörte ich kürzlich von einem namhaften österreichischen Sänger Martin Plüddemanns Gesang: „Die deutsche Muse“: „Kein Augustisch Alter blühte, keines Medicäers Güte lächelte der deutschen Kunst. Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme, sie entfaltete die Blume nicht am Strahl der Fürstengunst. — Rühmend darfs der Deutsche sagen, höher darf das Herz ihm schlagen: Selbst erschuf er sich den Wert.“ Dem Dichter dieser Worte hat wenigstens in den letzten Jahren seines Lebens Güte und Gunst fördernd zur Seite gestanden; dem Komponisten aber gab nichts anderes Wert und Bedeutung, als die starke Kraft des in seiner Kunst pulsierenden Eigenlebens. Wenn mühevolles Emporarbeiten und hartes Durchringen zu Licht und Wärme ein Kennzeichen der deutschen Kunst ist, dann muss Martin Plüddemann einer der deutschesten Künstler gewesen sein. „Selbst erschuf er sich den Wert.“ — Solche Gedanken und Betrachtungen fuhren mir beim Anhören des Gesanges durch den Kopf. Nebenbei packte mich auch ein klein wenig die Verwunderung darüber, dass ein Sänger zu einem halb und halb improvisierten Vortrage gerade diese Komposition wählte, anstatt eines wirkungssicheren Reissers, zu dem ein weniger geschmackvoller Künstler in Anbetracht der Situation — es handelte sich um eine feuchtfröhliche Abendunterhaltung — zweifellos gegriffen hätte. Das Werk schlug die Anwesenden vollständig in den Bann, ebenso wie die vielen tausend Teilnehmer am zweiten Kommers des siebenten deutschen Sängerfestes mit grösstem Wohlgefallen Plüddemanns: „St. Mariensritter“ aufnahmen. Ein bemerkenswertes Zeichen! Und zwar liegt das Erfreuliche in dem Umstande, dass sich die Sänger mehr und mehr für diese Musik interessieren. Das Publikum ist gar nicht so schwer zu gewinnen, wenn nur das Fremdartige in künstlerisch vollendeter Weise zur Anschauung gebracht wird. Aber wir erleben es ja auch in unsern Tagen noch häufig genug, dass ein originell Schaffender, dessen Werke einen eigenen, neuen Vortragsstil verlangen, zunächst wenige geeignete Interpreten findet und sogar in vielleicht gutgemeinten, in Wahrheit aber karikierenden Darstellungen der Öffentlichkeit verleidet wird. Freilich

haben Eugen Gura und Paul Bulss Plüddemanns Balladen gesungen, aber nur selten und nur diejenigen, die die relativ geringsten Studienmühen machten. Deshalb regten sie auch den Nachahmungseifer des Sängernachwuchses nicht genügend an. Nun greift man allenthalben zu Plüddemanns Kompositionen. Gründe? Vielleicht die schwere Not der Zeit, die nur quantitativ eine Produktion ohnegleichen hervorruft, vielleicht das Übersättigtsein durch eine mit monotoner Chromatik und absurder Harmonik chronisch behaftete Afterlyrik, ganz gewiss aber die latente Kraft der Werke selbst.

Plüddemanns Kompositionen, insbesondere die Balladen, streben mit gewaltiger individueller Kraft nach klingender Äusserung. Man nehme sich einmal in geeigneter Stimmung „Volkers Nachtgesang", „Das Grab am Busento", „Jung Dieterich" oder ein ähnliches Werk vor, setze sich daheim in der Studierstube ans Klavier und vertiefe sich in diese Musik. Es wird nicht lange dauern, da wirst du aufspringen und einsehen: das ist keine Kunst, die man in stillen Stunden zu seiner eigenen Labung und Erquickung pflegen kann. Zuhörer her! Das, was hier Wort und Ton so herrlich ausdrücken, das sollt ihr miterleben. Das sagt ein deutscher Künstler zu seinem deutschen Volke!

Man mag über den internationalen Charakter der Musik denken, wie man will; wir wollen uns auch nicht den Kopf darüber zerbrechen, welches die artbestimmenden Kennzeichen der deutschen Musik sind, aber aus Plüddemanns Musik wird man den nationalen Kern mit aller Bestimmtheit heraushören. Wen mahnte nicht die knorrige Kraft, der lapidare Gefühlsausdruck, die schlichte Innigkeit an germanisches Wesen? In den Balladen steckt auch nichts Rudimentäres, nichts Unfertiges. Ja, es ist auch nicht einmal möglich, bei einer Betrachtung dieser Kompositionen vom historisch-kritischen Standpunkte aus, eine technische oder gehaltliche Steigerung in der Leistungsfähigkeit des Autors festzustellen. Als Plüddemann daran ging, das Gebiet zu bebauen, das er als sein ureigenstes Kulturland erkannt hatte, waren ihm alle inneren und äusseren Mittel, deren er bedurfte, zur Hand. Er hat sich als ein Mann an seine Schicksalsarbeit gemacht, dem der schöpferische Gedanke Fundament, Aufbau und Krone seiner Werke in vollendeter Modellierung vor das geistige Auge führte, und dessen Hände geschickt waren, das Meisterwerk zu formen. Plüddemann wusste, was der Kultur seiner Zeit not tat. Daran kann niemand zweifeln, der seine, die Misere der damaligen Schaffensepoche scharf beleuchtenden Aufforderungen zur Subskription auf seine Werke gelesen hat. Plüddemann schuf nicht mit der Naivität anderer genialer Köpfe, die nur auf die von äusseren Einflüssen unabhängigen Regungen des Geistes hören. Er betrachtete mit klugem Auge und fühlendem Herzen Welt und Menschen,

er nahm an dem Kampfe teil, den die neue Kunst Richard Wagners gegen das alte, verrottete musikalische Leben führte. Und obwohl, wie er sich selbst ausdrückt, Wagners Riesengrösse seine Schaffenskraft eine lange Reihe von Jahren hindurch völlig lahmlegte, fand er doch den Hebel, den seine Hand regieren konnte und sollte, um dem Kulturgetriebe unseres Volkes junge, fördernde Elemente dienstbar zu machen.

Die Entwicklung des Musikers Plüddemann ist eine ganz sonderbare. Das Elternhaus weckt durch sein lebhaftes musikalisches Leben — man veranstaltete in der Wohnung des Schiffsreeders Plüddemann neben Kammermusik- und Gesangsabenden ganze Opernaufführungen — den Willen des begabten Knaben zur Kunst, es stellt sich ihm aber dann, als der Wille zur Tat werden will, energisch entgegen. Eine feinfühlende Künstlerseele musste dieser Widerspruch irritieren. Der Unterricht auf dem alleinseligmachenden Leipziger Konservatorium befriedigt den jungen Plüddemann gar nicht, vor allem enttäuscht ihn Reinecke, der ihn nur mit Sonatinen traktieren will. Der Suchende findet keine Autorität, der er sich als gläubiger Jünger anschliessen kann; keine Persönlichkeit zieht den, der selbst durch und durch Persönlichkeit ist, in den Bann, und so gehen Jahre dahin, ohne Spuren praktischen Fortschritts zu hinterlassen. Nach einem Stern nur schaut das Auge des Unbefriedigten: nach Richard Wagner. Aber dem Fluge dieses königlichen Aars vermag der noch nicht flügge Nestling nicht zu folgen. Er haftet gelähmt an der Erde. Da kreuzt ein anderer zum ersten Male seinen Weg. Es ist der Künstler, der ihm die Zauberformel für die noch unerschlossene Schatzkammer seines Innern geben sollte: Carl Loewe. Von Eugen Gura hörte Plüddemann „Prinz Eugen". Obwohl er von dem Werke und von seiner vollendeten Wiedergabe hingerissen wurde, regte ihn das Erlebnis doch nicht zum Nachschaffen an. Er suchte und fand aber jetzt einen Meister, bei dem er alles, was zum Handwerk des zünftigen Komponisten gehört, durch konsequentes und fleissiges Studium erlernte. Er ging zu Ernst Friedrich Richter. Zu dem Leipziger Musikleben trat Plüddemann in sehr lockere Beziehungen. Die Abendunterhaltungen des Konservatoriums konnten dem jungen Manne, der seinen Blick schon damals den Vorgängen am gesamten künstlerischen Kulturleben zuwandte, natürlich kein Interesse abgewinnen, und die Programme der Gewandhauskonzerte scheinen damals recht schablonenhaft langweilig gewesen zu sein, so dass Plüddemann nur dann die berühmten Konzerte besuchte, wenn Beethovensche Symphonieen gespielt wurden. Die Zeitströmungen packten ihn von einer ganz anderen Seite. Nietzsches „Geburt der Tragödie" übte durch die der Schrift innewohnende suggestive Gewalt starke Einflüsse auf Plüddemanns Ansichten über den Wert des rezitierenden Dramas, wie überhaupt auf gewisse Gebiete seiner

Weltanschauung aus. Nietzsche führte ihn zu Schopenhauer, und dem Studium dieses Philosophen, der auch dem ringenden Wagner auf bedeutungsvolle Lebensfragen klare Antworten gab, widmete der Musikstudent ein ganzes Jahr eifriger Arbeit. Wenn in einem Nachruf auf Plüddemann zu lesen steht, dass er als ein Opfer der von Kant und Goethe auf Schopenhauer, Heine und Nietzsche herabgekommenen Wettrennkultur fiel, so zeugt das zwar von einer löblichen Gegnerschaft gegen eine kulturfeindliche Hetzjagd im künstlerischen Produzieren und im oberflächlichen Beurteilen tief angelegter Künstlerindividualitäten, aber es verwechselt die Auswüchse der neuzeitlichen Lebensformen mit diesen selbst. Auch die also angefeindeten Philosophen und Dichter können, richtig begriffen, in den Menschen sehr wohl reine und rettende Kulturgedanken wirksam werden lassen. Trotz so vieler ehrlicher Arbeit sehen wir bei Plüddemann immer noch keinen Anlauf zu eigenem Schaffen. Die Zeit der Vorbereitung war eben noch lange nicht zu Ende. Erst sollte noch ein grosses Erlebnis die Seele gewaltig erschüttern und dem Geiste Spannkraft verleihen. Plüddemann wohnte vielen Proben, der Hauptprobe und der ersten Aufführung des „Ringes des Nibelungen“ 1876 in Bayreuth bei. Hier sah er eine Idee ins Leben treten, die den Kunstidealen, die sein Denken ausfüllten, entsprach. Er sah eine Kunst emporblühen, die einem Abschnitt in der Entwicklung einer Volkskultur den Stempel aufdrückte. Nach einiger Zeit, die damit verging, dass er Gesangsstudien trieb, als Theaterkapellmeister in St. Gallen heilsame Enttäuschungen einsammelte und sich mit gesangsmethodischen Problemen herumschlug, begann sich seine Schaffenskraft zu regen, und wir sehen im Jahre 1879 die erste Ballade: „Jung Dieterich“ entstehen. Das heutige Publikum lernt das Werk wohl nur in der Bearbeitung für Gesang und Klavier kennen. Der Komponist aber hat den ganzen modernen Orchesterapparat zur musikalischen Schilderung und tonmalerischen Ausgestaltung der Vorgänge verwendet. Aber auch das Arrangement zeigt uns die Ballade als ein in sich vollendetes Kunstwerk. Kein Tappen, kein ängstliches Probieren, kein schüchternes Andeuten gewollter Stilcharakteristika, sondern in dem Werk offenbart sich ein klarer, geläuterter Wille und eine unbeirrt zugreifende Künstlerhand. Nach einem langsam vollzogenen Entwicklungsprozess schufen die erstarkten Kräfte ein künstlerisch Neues und Ganzes, das, anfänglich mit Misstrauen aufgenommen, sich mit der Zeit doch durchsetzen musste. Des Künstlers lebhaftester Wunsch war es, seinen Werken selbst Prophet zu sein. Er wünschte brennend, als Sänger die neuen Balladen dem deutschen Volke vortragen zu können, aber die Erfüllung dieses Wunsches blieb ihm versagt. Schwere Katarrhe nahmen ihm die Stimme, und als Plüddemann nach langen Heilungsversuchen die Hoffnung, wieder singen zu könnnn, aufgeben musste, da schwand

merkwürdigerweise auch die Schaffenslust und die Schaffensfähigkeit. Im Jahre 1885 schien, nach eigner Angabe des Komponisten, der Quell versiegt zu sein, der Seele und Geist fruchtbar gemacht hatte. Plüddemann war eine viel zu gesunde, ehrliche Natur, um sich darüber hinwegzutäuschen. Er begann keinen, wie es schien, aussichtslosen Ringkampf zwischen Ehrgeiz und innerer, schöpferischer Triebkraft. Er hatte die Harfe ergriffen, als seine Stunde gekommen war, nicht eher; und er setzte sie hin, als er seine Mission erfüllt glaubte, nicht später.

Man weiss von Komponisten und Dichtern, denen das Geschaffene an sich Lohn genug war. Sie fanden in ihren Werken die Auslösung von Stimmungen, von denen die gespannte Seele frei gemacht werden wollte. Sie führten ein Eigenleben und legten wenig Wert darauf, dass ihre Produkte auf dem Alltagsmarkt von profanen Händen begriffen und entweiht wurden. Im Gegenteil, sie versuchten ihre Schätze, die nur ihr Inneres angingen, vor Blick und Berührung zu hüten. Zu diesen sich selbst Genügenden gehörte Plüddemann nicht. Er wollte auf den Areopag treten und von dem unbekannten Gott predigen. Selbstverständlich mussten ihm das seine Neider und das Heer der Nichtmitwollenden als Eitelkeit und Vordrängen seiner Person auslegen. Dass Plüddemann für eine Idee, für eine Sache kämpfte, das wollte man nicht erkennen. Niemand hat sein Werk klarer und schärfer kritisiert, als er selbst. Man lese seine Betrachtungen über die Wirksamkeit seiner Balladen und wage dann noch, an der persönlichen Bescheidenheit des Künstlers zu zweifeln. Mit grosser Beredsamkeit trat also der Balladenkomponist für die Verbreitung seines Werkes ein. Die Erfolge waren zwar nicht glänzend, aber sie ermöglichten doch die Herausgabe der in fünf Bänden gesammelten Kompositionen. Mit dieser Propaganda verging die Zeit bis zum Jahre 1893. Da begannen die Stimmen im Innern wieder zu klingen, Wünsche nach musikalischem Ausdruck, nach Befreiung wurden mächtig, und während eines nicht zu langen Aufenthaltes in Breslau und Krummhübel beginnt sich die zweite Schaffensepoche des Komponisten zu entfalten. „Niels Finn", eine Ballade aus Björnsons Drama „Hulda", gibt die erste Textvorlage für ein neues Opus. Bringt die zweite Epoche auch einen neuen Stil? Ist Plüddemann, der so bewusst und reif Schaffende, ein andrer geworden? Nein, und doch zeigen die neuen Bilder andre Konturen und andre Farben. Eine Ursache in dieser unleugbaren Veränderung liegt in der Wahl der Stoffe. Die ersten Balladen sind hauptsächlich Erzählungen aus der deutschen Heldensage, erfüllt von trutziger, bäumender Kraft, von jugendlicher, torenhafter Wildheit. Die nordischen Dichtungen, die Plüddemann nunmehr vertont, besitzen naturgemäss einen ganz andren Charakter. Die Tragik ist düsterer, die Vorgänge sind grausiger, die Innigkeit wird zur Sentimentalität. Und wenn der Tondichter

nun auch den Charakter dieser Texte meisterhaft trifft, so beweist er damit nur, wie reich sein Gefühlsleben und wie sicher seine gestaltende Hand geworden ist. Plüddemann ist insofern kein andrer geworden, als er den Charakter der Ballade, die er komponiert, haarscharf erkennt und vollendet trifft; kein Verirren in unwahre Ausdrucksformen, sondern ein Gestalten nach gesetzmässigem, logischem Müssen. In erster Linie äussert sich dieses Anpassen an die Individualität der Dichtungen in der Anwendung harmonischer und instrumentaler Illustrationsmittel. Sowohl die oben genannte Ballade als auch die später entstandenen: „Meermaid", „Lord William und schön Margret", „Die Judentochter", „Lord Maxwells Lebewohl", „Rabengesang", „Lord Murray" u. a. sind relativ einfach gehalten. Sie weisen von dem Farbenfrohsinn der ersten Balladen nur noch recht wenig auf. Dagegen überraschen sie geradezu durch ihre packende Stimmungsmalerei. Auch die Gedichte deutschen Ursprungs, die Plüddemann jetzt verwendet, sind von einer Art, die einfachere Mittel als die einzig richtigen erscheinen lassen; dazu gehören: „Graf Richard Ohnefurcht" von Uhland, „Drei Wanderer" von Busse, „Der Sarg auf der Maasinsel", „Sankt Mariensritter" und „Ave Maria" von Giesebrecht. Nur in dem Zwiegesang: „Dantes Traum" blitzen alte Lichter auf und zeigen so recht die Fülle der Kraft, mit welcher der Künstler ausgestattet ist. So zeugt diese zweite Periode noch von einer Schaffensfähigkeit des Komponisten, an die er selbst wenige Jahre vorher nicht mehr geglaubt hat, und niemand ahnte, dass in kurzer Zeit der Körper dem regen Geiste den Dienst aufsagen würde.

In das Innere des Künstlers haben wir nun, nach Anfang, Entwicklung und Vollendung forschend, hineingesehen. Was sagte sein Zeitalter zu seinen Äusserungen? Plüddemann hat des Tages Gunst so gut wie gar nicht erfahren. Der Verkehr mit Wagner brachte ihm wohl erhebende Erlebnisse innerer Art, aber keine äusserliche Förderung. Die Menschen, die er Freunde nannte, waren in erster Linie Verehrer seiner Kunst, der sie aber nur spärliche Unterstützung zuteil werden lassen konnten, etwa durch Subskriptionen und gelegentliche Aufführungen seiner Balladen. Einflussreiche Gönner haben den Mann, der zum Höfling nicht taugte, nicht gefördert. Nur vorübergehend erfreuten Erfolge den so oft Enttäuschten. Nach seiner zweiten Niederlassung in München bekleidete er eine angesehene Kritikerstellung; man sang seine Chorkompositionen und, wenn auch seltener, seine Balladen. Auch die Tätigkeit als Direktor der Singakademie zu Ratibor schaffte Plüddemann eine Zeitlang Befriedigung. Im allgemeinen aber war das Leben des Komponisten ein Wandern durch schwacherhellte Gefilde. Der allerorten sich ihm entgegensetzende Widerstand erzeugte nach und nach eine leicht zu verzeihende Bitterkeit in ihm,

die sich in mehreren Selbstanzeigen — in der bekannten österreichischen Musikzeitschrift „Lyra“ — wiederholt in energischer Weise Luft machte. Er machte mit Sängern trübe Erfahrungen und auch mit dem Publikum. Wie schon gesagt, stellten ihm Gura und Bulss ihre reife Kunst ab und zu zur Verfügung. Auch einige Jüngere interessierten sich für die „undankbaren“ Novitäten. Aber mancher, der ihm als guter Balladensänger empfohlen worden war, erwies sich als Interpret dieser Kompositionen ungeeignet. Vor allen Dingen besassen nur wenige die erforderliche Sprechtechnik und die Fähigkeit, die Vokale in den tausend möglichen und notwendigen Tonfarben anzuwenden. Heute haben sich die durch angesehene deutsche Gesangsmeister, in erster Linie durch Hey, zu Ansehen gebrachten Sprachprinzipien allgemein Geltung verschafft, und darum ist die Sängerschaft der Gegenwart für den Balladengesang eher prädestiniert als zu Lebzeiten Loewes und Plüddemanns. Das Publikum machte nicht überall mit. Diese Tatsache findet aber eben in dem Mangel an tadellosen Vorführungen ihre Erklärung und ihre Entschuldigung. Der Komponist selbst hat sich über die Wirkung seiner Balladen ausführlich geäussert. Er sagt z. B., dass er sich bei der Niederschrift dieser oder jener Komposition den Effekt anders gedacht habe, als er sich beim Vortrage einstellte. „Das Schloss am See“ hielt er für undankbar, und siehe da: wo es auch gesungen wurde, schlug es ein. Die relativ knappe Form, die prägnante Thematik und der bestechende instrumentale Ausdruck gefielen dem Publikum. Wenn der Autor selbst den innern Wert des Werkes niedriger einschätzt als den vieler anderen Kompositionen, so hat er aber durchaus recht. Vom „Taucher“ hat er Grosses erwartet, aber das Interesse der Hörer erlahmte immer, wenn die Erzählung des Jünglings von den in der Tiefe geschauten Undingen einsetzte. Hier schien die Musik zu versagen. Bei dieser Stelle denke ich immer an das Schicksal der grossen Erzählung Wotans im zweiten Akt der „Walküre“. Ich habe oftmals die Langeweile des Publikums beim Anhören dieser Partie beobachtet und begriffen. Ich habe aber auch die Augen vor Begeisterung leuchten sehen, wenn Künstler von Gottes Gnaden, wie van Rooy, Perron und Bertram, die Worte Allvaters sangen. Leider habe ich noch keinen Sänger gehört, der dem „Taucher“ gewachsen gewesen wäre. Dasselbe gilt vom „Wilden Jäger.“ Plüddemann konnte darüber nichts sagen, da er keinen Bariton fand, der sich die Mühe gemacht hätte, das in der Tat sehr schwierige Opus zu studieren. Vor nicht zu langer Zeit wagte ein süddeutscher Künstler die Tat, aber ohne nennenswerten Erfolg. Mit schönen Tönen allein ist diesem Werke nicht beizukommen. Zu einer großen, umfangreichen, ausdauernden Stimme müsste sich bedeutende musikalische Intelligenz, souveräne Beherrschung des deklamatorischen Stiles und eine

auch das Spröde restlos zwingende Geisteskraft gesellen. Wo ist dieser Sänger?

Plüddemanns Name blieb aber dem Publikum keineswegs fremd. Denn alles andre, was er neben den Soloballaden komponierte, wurde gern akzeptiert. Am besten gefielen die Bearbeitungen der altdeutschen Volkslieder. Heute greifen Gesangvereinsdirigenten mit gierigen Händen nach den Arrangements alter Volksgesänge und Madrigale, wie sie Othegraven, Reger, Brahms, Kremser, Hegar u. a. besorgt haben. Sie sind vielfach der Meinung, daß sie damit dem Publikum ein ganz neuartiges Genre bieten. Schon vor mehr als 20 Jahren waren Plüddemanns Bearbeitungen von altdeutschen geistlichen und weltlichen Volksliedern ständige und beliebte Programmnummern. Der Stil, den der Künstler für diese Einrichtungen wählte, ist eine harmonisch aparte, monophone Schreibweise. Es ist etwa dieselbe Manier, zu der Hegar, nachdem Othegravens zweifellos meisterhafte Polyphonie lange Zeit in Anwendung war, bei der Bearbeitung der Brahmsschen Volkslieder für Männerchor zurückgekehrt ist. Die Männerchöre Plüddemanns fanden besonders in Österreich willige Aufnahme und verdienten auch heute noch öfter gesungen zu werden. Einen ausgeprägten individuellen Stil zeigen diese Kompositionen nicht, aber sie enthalten schöne Erfindung und vornehme Arbeit. Dasselbe gilt von den Sololiedern, die nur Böswilligkeit oder Unverstand mit Abtschen Erzeugnissen vergleichen konnte. Einige zeigen unverkennbar Schubertsche Einflüsse: „Liebeslied von Hafis“ und „Vineta“. „Volkers Nachtgesang“ aber und „Biterolfs Heimkehr“ besitzen schon den Schwung und die Schärfe der Charakterisierung, die wir später in den Balladen wiederfinden. Ein ganz besonders gesundes Stück ist die „Ode an die preussische Armee“, der Bulss seinerzeit in Berlin vor dem Deutschen Kaiser zu grossem Erfolge verhalf.

Für die Chormusik also fand Plüddemann nicht nur Sänger und Publikum, sondern auch Verleger, die für die Herausgabe der Balladen ihr Kapital nicht riskieren wollten. Die schlimmsten Gegner aber erblickte der Komponist in den Kritikern, die ihn, wie er sagt, einfach ignorierten. Und das lässt sich auch nicht leugnen; viele seiner späteren Kollegen haben ihn sein entschiedenes und mutiges Eintreten für Wagner, überhaupt die wagemutige Art seines Auftretens bitter entgelten lassen.

Seiner Zeit ist Plüddemann demnach nicht das gewesen, was er ihr hatte sein wollen. Die Tageserfolge, die ihm beschieden waren, knüpften sich an Schöpfungen, die nicht das eigentlich Persönliche des Künstlers ausmachten. Die von Loewe geschaffene und von ihm weiter ausgebaute neudeutsche Ballade blieb vorläufig Reservatgut kleinerer Kreise. Zehn Jahre sind seit dem Tode Plüddemanns ins Land gegangen, und wir

schauen uns heute in der Musikwelt um, um Orte zu entdecken, wo man diesem trefflichen deutschen Künstler Tempel und Altäre errichtet hat; wir durchforschen prüfend unser modernes Musikleben, um Spuren seiner Kunst zu entdecken, die für die Moderne als Daseinsfaktoren in musikalischer und kultureller Beziehung gelten könnten. Süsslicher Lyrik und simpler Ornamentik und Architektur ist der moderne Geschmack abhold. Unsere lebenden Grossen schaffen eine nervenkräftige Kunst in reich geziertem Gewande. Wir leben im Zeitalter der Bachrenaissance. Herb und ernst gestaltet die Gegenwart. So wünschte sichs Plüddemann, der Mannhafte, Deutsche von seiner Zeit. Er wollte das Feminine aus der Kunstkultur gebannt wissen und Werke von siegfriedischer Natur dem Volke zum Eigentum hinterlassen. An der Bildung des modernen Geschmacks, soweit er sich nicht schon auf Abwege zu gedankenloser Formenüberkultur verirrt hat, hat unser Balladenkomponist mitgearbeitet. Seine grossen Werke finden immer mehr Interpreten von ausreichendem Wollen und Können; das Publikum gewinnt dadurch Einblick in bisher verschlossene Tongebiete und wird darüber froh werden, und an der öffentlichen Anerkennung fehlts Plüddemann und seinen Schöpfungen schon lange nicht mehr. Es gibt auch einige Komponisten, die sich durch den Meister die Wege weisen liessen. Auch einige der Allerjüngsten haben sich Balladen zu Textvorlagen gewählt, so dass wir hoffen dürfen, diese Kunstgattung werde auch für die Zukunft in unserm Musikleben eine Rolle spielen.

AUS DEM BRIEFWECHSEL VON JOHANNES BRAHMS MIT KARL REINTHALER

von Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

In den nächsten Tagen erscheint der dritte Band des Briefwechsels von Brahms, den ich im Auftrage der „Deutschen Brahms-Gesellschaft“ herausgebe. Er zeigt uns Brahms im brieflichen Verkehr mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz. Einige Proben daraus dürften den Lesern der „Musik“ nicht unwillkommen sein. Ich wähle sie ausschliesslich aus dem Briefwechsel mit dem Bremer Musikdirektor Reinthaler (1822—1896), da dieses Mannes bisher noch nie in der „Musik“ näher gedacht worden ist. Man kennt ihn als Komponisten des Oratoriums „Jephtha“, der preisgekrönten „Bismarckhymne“ und der gleichfalls preisgekrönten, über eine grössere Anzahl von Bühnen gegangenen Oper „Das Käthchen von Heilbronn“. Mit mir werden es viele bedauern, dass bei der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Brahms und Reinthaler letzterer nur mit zwei Briefen vertreten ist, die sein warmes Eintreten für Brahms freilich in dem schönsten Lichte zeigen. Dieser hat dem Freunde, an dessen gemütlichen Frühstückstisch er sich immer wieder gern erinnerte, es nie vergessen, dass er die erste vollständige Aufführung des damals nur aus den heutigen Sätzen 1—4 sowie 6 und 7 bestehenden „Deutschen Requiem“ im Bremer Dom am 10. April 1868 zustande gebracht hat. Die verhältnismässig recht zahlreichen brieflichen Ergüsse von Brahms an Reinthaler, für dessen Kompositionen er auch viel Interesse an den Tag legte, erstrecken sich über die Jahre 1867—1893. Von der Mitte der siebziger Jahre werden sie immer spärlicher und betreffen meist nur die Mitwirkung von Brahms in den von Reinthaler veranstalteten Konzerten. Ausser in Bremen, Oldenburg und Hamburg sind beide Freunde auch in Bonn, Köln und Stuttgart und vor allem auf der Seelach in Lichtenthal bei Baden-Baden zusammen gewesen, immer ein Herz und eine Seele, ohne dass die leiseste Differenz zwischen sie getreten ist. Vielleicht mehr als andern gegenüber hat Brahms sein Herz Reinthaler gegenüber geöffnet: aus einigen an ihn gerichteten Briefen lernen wir die ungemeine Liebe von Brahms zu seinem

Vater und sein schönes Verhältnis auch zu seiner Stiefmutter kennen. Den grössten Teil des Inhalts der Briefe, die auch ohne die entsprechenden von Reinthaler kaum etwas Unverständliches bieten, machen natürlich Mitteilungen über Konzertreisen und Aufführungen von Werken von Brahms aus.

Auch einige Zeilen, die Brahms und Reinthaler gemeinschaftlich an dessen Frau Charlotte gesandt haben, ein reizender Brief von Brahms an diese seine Freundin und das warme, verhältnismässig sehr ausführliche Beileidsschreiben, das Brahms nach Reinthalers Hinscheiden an dessen Tochter Henriette (genannt Musi) gerichtet hat, werden der Brahms-Gemeinde sehr willkommen sein.

Die Korrespondenz wird durch folgenden Brief eröffnet:

Brahms an Karl Reinthaler

[Wien, c. 2. Oktober 1867]

Geehrtester Herr.

Ich erfahre soeben von Joachim, dass Sie im Besitz meines „Deutschen Requiems" sind. Darf ich Sie ersuchen, mir dasselbe jedenfalls umgehend zukommen zu lassen. Ich erwartete es lange mit Ungeduld von Dietrich[1]) oder Joachim zurück, und nur meine Schreibfaulheit lässt mich erst heute erfahren, dass ich es von Ihnen zu erbitten habe.

Ich kann nicht unterlassen, zu bemerken, dass es mir einigermassen peinlich ist, mein Werk bei Ihnen zu wissen. Es trägt noch so arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, dass es sich nur guten Musikern zeigen kann, die ich zugleich nachsichtige Freunde nennen kann. Wollten Sie dies freundlichst nachträglich bemerken und damit recht vieles einstweilen entschuldigen. Trotzdem wäre es mir nun eine grosse Freude, wenn Sie mir in kurzem oder langem Ihre aufrichtige Meinung über das Werk sagen möchten.

Möglicherweise habe ich in ganz kurzer Zeit hier[2]) eine Aufführung, und deshalb wiederhole ich meine Bitte um sofortige Zusendung des Manuskripts, damit ich es gebührend betrachten und bearbeiten kann.

An die Musikhandlung des Herrn Spina bitte ich zu adressieren.

Mit ausgezeichneter Hochachtung

Ihr ergebener

Johs Brahms

---

[1]) Vgl. Albert Dietrich (1871—90 Hofkapellmeister in Oldenburg), Erinnerungen an Brahms (Leipzig, Otto Wigand 1898) S. 57 und 58: „Behalte beifolgendes ‚Requiem', bis ich Dir schreibe. Gib's nicht aus den Händen. Und schreibe mir schliesslich recht ernstlich, was Du davon hältst. Ein Bremer Anerbieten wäre mir freilich höchst erwünscht. Es müsste freilich wohl mit einem Konzert-Engagement verbunden sein. Kurz das Ding müsste wohl Reinthaler geradezu gefallen, dass er etwas dafür täte." Dort S. 59 der Brief, in dem Brahms das Requiem von Dietrich zurückerbittet.

[2]) Wenigstens die drei ersten Sätze gelangten im November 1867 in Wien unter Herbecks Leitung zur Aufführung.

Ungemein lesenswert ist die folgende Antwort Reinthalers:

Bremen, den 5. Oktober 1867

Beifolgend, hochgeehrter Herr, sende ich Ihnen in Ihrem „Deutschen Requiem" einen Schatz zurück, den ich länger in meinem Hause behalten habe, als ich wahrscheinlich unter den zugrunde liegenden Verhältnissen berechtigt war. Mein Freund Dietrich, der weiss, wie sehr ich Anteil an Ihren Schöpfungen nehme, sandte mir's auf meinen Wunsch und kam selbst; er sagte mir, dass er glaube, Sie würden nichts dagegen haben, wenn ich eine Aufführung des Werks im Bremer Dome zustande bringen möchte, natürlich womöglich mit Ihnen persönlich, und wenn Sie es am zweckmässigsten halten würden.

Ich las das Werk mit dem höchsten Interesse durch, und es hat mich in tiefster Seele berührt. Für eine Aufführung schien mir hier nur der schöne Dom der geeignete Ort; und wir haben für diesen Winter nur noch Charfreitag[1]) (falls wir nicht ein besonderes Konzert gemacht hätten) frei. Ich sah Ihr „Requiem" darauf an, und verzeihen Sie, mir kam der Gedanke, ob nicht eine Erweiterung[2]) des Werks möglich sei, welche es einer Charfreitagsaufführung näher brächte; mir schien eine derartige Erweiterung in der Konsequenz der Idee des Werks selbst zu liegen. Auf der andern Seite hat das Werk, wie es jetzt ist, eine in sich geschlossene musikalische Einheit; es umfasst für ein Chorwerk ohne ausgeführte Soli eine grosse Strecke Zeit, dass ich bedenklich war, einen Rat oder Vorschlag an Dietrich darüber zu schreiben, da ich mich nicht für berechtigt halte oder vielmehr hielt, es gegen Sie selbst sofort zu tun. Ich habe darüber leider einige Wochen vergehen lassen, in denen ich durch die mannigfachsten praktischen Sorgen nach allen Seiten gezogen wurde. Wollen Sie dies freundlichst entschuldigen! Ich bedaure nur, dass ich Joachim um die Freude gebracht habe, Ihr „Requiem" kennen zu lernen; doch er hat ja bald Gelegenheit, es bei Ihnen zu sehen.

Mein Gedanke war der: Sie stehen in dem Werke nicht allein auf religiösem, sondern auf ganz christlichem Boden. Schon die zweite Nummer berührt die Weissagung von der Wiederkunft des Herrn, und in der vorletzten wird das Geheimnis der Auferstehung der Toten „und dass nicht alle entschlafen" ausführlich behandelt. Es fehlt aber für das christliche Bewusstsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn. „Ist Christus nicht auferstanden, so ist Euer Glaube eitel", sagt Paulus im Zusammenhang mit jener von Ihnen behandelten Stelle. Nun wäre aber an der Stelle „Tod, wo ist dein Stachel" usw. vielleicht der Punkt zu finden, entweder kurz im Satz selbst vor der Fuge oder durch die Bildung eines neuen Satzes. Ohnehin sagen Sie im letzten Satz: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an", das heisst doch nur, nachdem Christus das Erlösungswerk vollbracht hat.

Sie zeigen sich durch Zusammenstellung des Textes so sehr als einen Bibelkundigen, dass Sie gewiss die richtigen Worte finden werden, falls Sie irgend noch eine Veränderung für zweckmässig halten sollten. Für eine Aufführung am Allerseelentage oder für eine Aufführung an und für sich werden wohl wenige das bemerken, was ich mir anzudeuten erlaubte.

Die Musik selbst anlangend, bemerke ich nur einer Äusserung Dietrichs gegenüber, dass ich mich leicht befreunde mit der Art Ihrer Deklamation oder vielmehr

[1]) 10. April 1868.

[2]) Der jetzige 5. Satz („Ihr habt nun Traurigkeit") ist nachkomponiert.

der zum 17. Jahrhundert hier und da sich neigenden Art, die Silbe des Wortes zu behandeln. . . .

Für das Werk als Ganzes ist nur ein Bedenken, was Sie als Künstler zurückzuweisen berechtigt sind; es scheint durch den grossen und andauernden Ernst, den die Sache bedingt, für einen Teil des Publikums, das man doch zu Aufführungen leider nötig hat, vielleicht ermüdend — doch wird sich das bei einer guten Aufführung wohl überwinden lassen; und am Ende für plebejische Ohren ist das Gute fast immer ermüdend.

Sie wollen, dass ich aufrichtig bin: ich würde mich glücklich schätzen, hätte ich dies Werk geschrieben; ich denke mir, dass Sie selbst auch grosse Freude daran haben müssen und, auch äusserlich genommen, haben werden.

Somit packe ich den mir vielleicht mehr im Vertrauen Dietrichs als mit Ihrer Zustimmung ins Haus gesandten Schatz ein und bringe ihn selbst zur Post, damit ihn nicht die unheiligen Hände der Steuerbeamten öffnen oder verletzen und er sicher in ihre Hände gelange.

Hoffentlich hören wir bald von der ersten (für uns leider) Wiener Aufführung, zu der ich Ihnen nicht nur das Glück guter Ausführenden, sondern auch eine intelligente und empfängliche Hörerschar wünsche.

Mit der aufrichtigsten Hochachtung

Ihr ergebener

C. Reinthaler

Die kurze Antwort, die Brahms hierauf folgen liess, ist für ihn auch als Briefschreiber so charakteristisch, dass sie gleichfalls mitgeteilt werden muss:

Wien [c. 9. Oktober 1867]

Geehrter Herr.

Auf Ihren werten Brief wünschte ich recht sehr mit Behagen antworten zu können. Briefschreiben ist jedoch so wenig meine Sache, dass ich mich auch diesmal darauf vertrösten muss, Ihnen etwa persönlich zu begegnen und dann nach Herzenslust einiges zu plaudern.

Doch habe ich nötig, Ihnen zu schreiben, wie grosse Freude mir die herzliche Teilnahme machte, mit der Sie mein Werk gelesen. Ich anerkenne sie doppelt, seit ich das Werk mit einigem Schrecken wiedersah und tüchtig darin herumwirtschaftete mit der Feder. Die Musik anlangend, habe ich so viel mehr beantwortet, als Sie nachsichtig genug gefragt und gesagt haben.

Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das „Deutsch" fortliesse und einfach den „Menschen" setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16 entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein „von nun an" nicht abdisputieren oder streichen kann.

Aber — ich höre auf, ohne ausgesprochen zu haben, und will noch einer [!] Sache erwähnen, die mir nicht bloss angenehm, sondern wichtig wäre. Das ist eine Aufführung im Bremer Dom, von der Sie schreiben.

Ich werde hier (am 1. Dez.) aus mancherlei Gründen die erste Hälfte aufführen und schwerlich Gelegenheit haben, das Ganze zu hören. Mögen Sie sich für eine Aufführung in Ihrer Stadt ernstlich interessieren, so verbinden Sie mich ausser-

ordentlich. Einigermassen wäre da freilich auch wohl das Pekuniäre zu bedenken; vielleicht könnte ich in einem der Abonnement-Konzerte spielen, vielleicht auch ein eignes Konzert geben? Kurz, ich werde sehr begierig nach einem etwaigen weitern Brief von Ihnen ausschauen und sehr froh sein, wenn sich die Sache realisiert. Namentlich von Ende Januar ab bin ich durchaus frei und hält mich nichts ab, nach Belieben mich in Ihrer Stadt und Gegend aufzuhalten.

In der Hoffnung also, gelegentlich von Ihnen hierüber zu hören, mit ausgezeichneter Hochachtung

ergeben

J. Brahms

(Wien, Postgasse 6.)

Wie sehr es Brahms darauf ankam, dass die Bremer Aufführung seines „Requiem" eine würdige wäre, erhellt aus folgender Äusserung in einem Ende Dezember 1867 an Reinthaler gesandten Briefe:

Das Wichtigste an der Aufführung ist nur: so viel und oft probieren können, wie ich mag. Unter uns: es ist mir ganz recht, eine Menge Geld zu verdienen, — aber — auch unter uns — auch ganz recht, wenn ich nur für mein Geld Extraproben haben kann. Namentlich fände ich wünschenswert, wenn wir Doppelquartett bei den spätern Singübungen benutzen könnten.

Welchen grossen Anteil Brahms an dem Kriege 1870 genommen hat, wird nur wenigen der heutigen Generation bekannt sein. Ich lasse deshalb folgenden Brief fast vollständig folgen, zumal er auch sonst einige Charaktereigentümlichkeiten von Brahms gut aufdeckt:

[Wien, 12.] Dezember 70

Lieben Freunde!

Soll denn das schöne Jahr vorübergehn, ohne dass wir uns einmal einander sagen: wir freuen uns seiner! Ist es nicht traurig genug, dass ich armer Abseiter hier draussen sitze und mich ganz heimlich und sotto voce freuen muss.

Schreibt einmal ein Wort. Die Frau hätte sogar zu einigen vernünftigen die Zeit, wozu ich es nie bringe, und was auch von einem hanseatischen Musikdirektor nicht zu verlangen ist.

Ein dergleichen Zettel sollte längst zu Euch, doch war ich gestern ganz vergnügt, als mich eine Altistin, Frl. Burenne, bat, sie nach Bremen zu empfehlen; das war doch eine Ursache, gleich zu schreiben. Besagtes Fräulein ist eine Schülerin der Marchesi und hat hier öfter Gluck („Orpheus") und Händel gesungen. Sie hat eine schöne Stimme und ist recht musikalisch und heitern Temperaments. — Ich merke, wie verlegen ich lobe und empfehle, aber ich komme auch so schwer über den Gefrierpunkt. Kurz, Ihr könnt sie gebrauchen. Sie ist vom 18. bis 29. Januar in Holland, also vorher und nachher bequem zu haben — aber auch sonst jederzeit etwa für eine ausbleibende Altistin. Gelegentlich empfiehl sie doch auch vielleicht an Dietrich . . . . .

Wie grosse Sehnsucht habe ich, nach Deutschland zu kommen! Ich darf nicht davon anfangen. Sässe ich jetzt in Eurer kleinen Stube und frühstückte mit! und die Kleinen dabei, die freilich nicht mehr so kleines Spielzeug sein werden.

Könnte ich was und hätte auch noch Mut, ich schriebe ein gutes Te Deum[1]) und dann führe ich nach Deutschland. Aber desto besser man das Schreiben versucht hat, desto leichter lässt man's wohl — bei einem ordentlichen Kerl ist eben von versuchen nicht die Rede.

Aber jetzt ist der Kaffee zu Ende, so soll's auch der Zettel sein. Nächste Tage erwarte ich ein Paket, eine Einladung für Frl. Burenne und zwei lange Briefe.

Mit herzlichstem Gruss

Johs Brahms

Hierauf sandte Reinthaler dem Freunde den hier auszugsweise mitgeteilten schönen Brief, der uns den hanseatischen Musikdirektor auch als Menschen und Patrioten liebgewinnen lässt:

Bremen, den 14. Dezember 1870

Lieber Freund Brahms!

Lange haben wir keine so grosse Freude gehabt, als heute morgen, wo Dein Schreibbrief ankam. Dietrich war eben noch auf dem Hausflur, um abzureisen. Wir hatten nämlich gestern hier als Anfang des „Beethovenfests" die Missa solemnis, Kyrie Gloria Sanctus, und die 9. Symphonie und freuten uns der schönen Aufführung, sprachen dies und das, wie das Mädchen und der Bursche, am meisten aber, wie immer, auch von Dir und von meiner Schuld, dass ich nicht mehr an Dich schriebe, obwohl Du uns täglich und stündlich vor Augen bist und Dich in unsere Träume verwebst.

Am Freitag machte Dietrich Dein „Requiem", wie alle sagen, in ganz vorzüglicher Weise, ich[2]) sollte singen, konnte aber nicht — und das ist mein Leiden; ich bin nämlich seit Juni von einem schmerzhaft neuralgischen Übel geplagt, das kommt und geht und seit fünf Wochen mich abscheulich geplagt hat und den linken Arm ganz lähmt. Daher auch die Unlust am Schreiben und die schlechte Handschrift. Klavier darf ich kaum anrühren: ganz abscheulich für einen hanseatischen Musikdirektor, der jetzt fast allwöchentlich ein Konzert bezwingen muss — doch nichts mehr davon!

Freilich!! Welch eine Zeit! Meine Frau sagt immer, Du seist gewiss heimlich mitgegangen ins Feld; ich meinte, Du sollst Dich doch der Welt noch aufbewahren! — Lieber Brahms! Mache Dich auf! in Deinem Gott werde Licht! Schreib das „Te Deum", was Du schreiben musst. Es ist meine felsenfeste Überzeugung, dass das die zweite grosse Tat Deines Lebens sein muss!

Wir waren nie zusammen — im Gespräch von Dir — hier, ohne dass ich und meine Frau daran als eine ganz notwendige Sache dachten.

An mich ist auch der Gedanke herangetreten — allein ich könnte es nicht so — und jetzt kann ich's gar nicht — aber Du kannst es und Du musst es. Lass es den Zwillingsbruder des „Requiem" sein!! —

Im Mai war ich in Berlin, Joachims werden's Dir wohl erzählt haben. Ich bekam dort einen prächtigen Opernstoff[3]) und im Juni einen fertigen Text, der zum grössten Teil ganz gut ist. Ich hatte kaum angefangen, als der Krieg hereinbrach

[1]) Er arbeitete bereits an dem „Triumphlied" op. 55, das ursprünglich noch den Zusatz im Titel hatte: „auf den Sieg der deutschen Waffen".

[2]) Nämlich das Solo. Reinthaler war ein guter Barytonist.

[3]) Die „Edda". Text von Emil Hopffer.

und Bremen ein grosser Lagerplatz wurde — von damals bis jetzt haben wir fast immer Einquartierung gehabt, oft so prächtige liebe Leute, die als Freunde von uns schieden, und an unserm Tisch assen Bräutigam, Bruder unsrer Dienstleute, auch meine Verwandten; viele sind mit; ich habe Verwundete, aber keine Toten zu beklagen. Was soll ich Dir von dieser wunderbar reichen und grossen Zeit sagen!

Ich suchte doch in der Arbeit weiterzukommen, und es scheint, dass ich meine Körperkräfte übernahm; als ich besser war, reiste ich nach Berlin — in der Zeit, als Metz fiel: ich fand Bremen patriotischer als Berlin. Oder merkt man's dort nicht so? Dort habe ich auch viel von Dir gehandelt! Um Dein „Sextett" mit Joachim bin ich allerdings betrogen; ich kam durch Irrtum zu spät — Frau Joachim sang Deine Lieder viel und sollte auch die „Rhapsodie" in Bremen singen, aber nun kommt sie ja nicht.

Was Du aber gemacht hast? — Sollte das „Te Deum" nicht wirklich schon im Werden sein? Alter schweigsamer Mensch! . . . . .

Die Burenne wird gelegentlich eingeladen werden, vielleicht schon bald. . . . . .

Im Oktober machten wir zu Ehren der grossen Zeit „Judas Maccabäus" — ich denke, es wird auch noch „Brahms" darankommen — so oder so.

Nun, dies sei der Vorläufer des vernünftigen Briefs. Meine Seele grüsst Dich!! Wir grüssen dich! — — Schreibe, schreibe, was Du schreiben musst!

In alter Liebe

Dein

Reinthaler

Eine nicht unwichtige Mitteilung über das „Schicksalslied" findet sich im folgenden Briefe von Brahms:

[Wien, c. 24.] Okt. 71

Mein lieber Freund.

Wie lange und oft wollte ich Dir schreiben! Jetzt hätte ich Zeit und Lust, aber jetzt ärgert mich die spitze Stahlfeder zu sehr, und so lass mich nur einiges erwidern . . . . .

Das „Schicksalslied" wird gedruckt, und der Chor schweigt im letzten Adagio. Es ist eben — ein dummer Einfall, oder was Du willst, aber es lässt sich nichts machen. Ich war so weit herunter, dass ich dem Chor was hineingeschrieben hatte; es geht ja nicht. Es mag so ein misslungenes Experiment sein, aber durch solches Aufkleben würde ein Unsinn herauskommen. Wie wir genug besprochen: ich sage ja eben etwas, was der Dichter[1]) nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre — jetzt usw.

Aber solltest Du es aufführen, so arbeite vor allem an diesem Postludium. Der Flötist muss sehr passioniert blasen, und eine Masse Geigen müssen schön klingen. In Karlsruhe hat das Ding merkwürdigen Eindruck gemacht . . . . .

Fast dieselbe Äusserung findet sich in dem Briefe von Brahms vom 25. Dezember 1871, der auch wegen einer ungerechten Äusserung über Liszts „Christus" angeführt sei:

Die gewünschten Noten hätte ich gern zum Weihnachttisch geschickt, aber es ging nicht: ich muss sie eben erst besorgen. Dann kriegst Du alles mögliche,

[1]) Friedrich Hölderlin.

natürlich das „Schicksalslied". Zum Schluss findest Du hier freilich keinen Text, keinen Chor. Es geht doch durchaus nicht. Es ist doch kein Gedicht, dem man was anflicken kann. So hätte sich denn der Musiker vor eignen Betrachtungen hüten sollen. Es ist eben ein Gelegenheitsstück, und wenn man auch vielleicht auseinandersetzen kann, dass der Dichter die Hauptsache nicht sagt, so weiss ich doch nicht, ob sie denn jetzt zu verstehen. Die Karlsruher Aufführung kann mich leicht lieblich getäuscht haben. Es ging sehr gut und machte merkwürdigen Eindruck. Aber das kleinere Auditorium, die günstige Vormeinung und was alles war für so ein Experiment günstig .....

Wir erleben hier den 30. den „Christus" von Liszt, und das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus, dass ich nicht begreife, wie der nötige Schwindel diesmal fertig gebracht wird .....

Der folgende Brief zeigt uns in der Hauptsache, dass Brahms gern zu Freundschaftsdiensten bereit war, gibt aber auch sonst über sein Denken, Fühlen und Leben einige nicht unwesentliche Äusserungen:

[Wien, 29.] Februar 76

Lieber Freund.

Gestern bin ich zurückgekommen [1]) — endlich — ich wurde immer müder und stumpfer und hätte nicht länger ausgehalten.

Zwischen Januar und Februar war nun leider wirklich keine Idee von Zeit, und zum Schreiben war wirklich überhaupt keine! Meine Sachen verlangen doch immer besondere Proben, mich wollen viele Leute sehen, und ich will doch auch vieles sehen. — Aber Du kannst Dir das schon denken und hast es wohl entschuldigt.

Jetzt aber lese ich von Deinem nochmaligen Beinbruch! und im selben Satz von den 1000 Talern für eine Bismarck-Hymne![2]) Ich habe zwar keine Idee von der letztern Geschichte, denke aber einstweilen, dass auch eine Dummheit ihr Gescheutes haben und anrichten kann! Verzeih, wenn das nicht passt — aber ich gratuliere Dir herzlich zu den 1000 Talern!

Ist es mit dem Bein wieder so schlimm, so hast Du ja leider Zeit, es mir zu schreiben!

Ich wäre gar zu gern von Holland zu Euch gekommen, schon um so recht frisch Euch vorzuplaudern, was später wenig, schriftlich gar nicht geschieht. Mir war die Reise, Land und Leute, wirklich gar angenehm und interessant.

NB. Während des Schreibens fällt mir ein, was Du denn bei Deinem neuen Unglück als Musikdirektor anfängst! Vielleicht ist es nun freilich diesmal nicht so schlimm. Henschel [3]) ersetzt Dich wohl? Im Fall Du es aber irgend gebrauchen kannst, denke doch daran, dass ich so eigentlich nichts zu tun habe und ohne irgendwelche Ansprüche oder was sonst leicht und gern Deine Geschäfte versehen könnte. Denke daran oder darüber nach, wenn Du Henschel nicht hast oder er Dir nicht

[1]) Aus Holland.

[2]) Preisgekrönt. Das Preisrichterkollegium bestand aus Abt, Hiller, Joachim, Lachner, Raff und Reinecke. Die erste Aufführung dieser „Bismarck-Hymne" (op. 29, Verlag: N. Simrock, Berlin) fand in Bremen am 16. Mai statt. — Bülow, Briefe 5, 492 bezeichnet Reinthalers „Bismarck-Hymne" als höchst anständig.

[3]) Theodor Henschel, Kapellmeister am Bremer Stadttheater, Komponist der Oper „Die schöne Melusine".

recht ist. Ich bin ganz frei bis auf einige Tage Ende März in Breslau, und Singverein oder Konzerte sind keine Opfer.

Deine Karte kriegte ich in Wiesbaden (oder wo). Ich habe nämlich all die Zeit konzertiert, musste mich genug wehren, dass es endlich ein Ende hatte.

Nun lass aber hören, wie es Dir eigentlich geht; ich hoffe, alles ist übertrieben bis auf die 1000 Taler.

Beste Grüsse Dir, Deiner Frau und den kleinen Grossen oder grossen Kleinen.

Dein J. Br.

Auch einen offenen Geldbeutel hatte Brahms für Freunde. Reizend liest sich dies in folgendem Brief:

[Wien Mai 1877]

Mit „zwei Zeilen" also danke ich bestens für Deinen Gruss und sage, dass ich nicht weiss, wohin mich der Sommerwind weht. Der Briefträger hier aber erfährt's immer! Zum Herbst gehe ich vielleicht nach Baden — dann gehst Du aber nach Haus.

Der Nervus aber sollte Dich nicht genieren. Du kannst mich auch anpumpen. Ich bin nicht so arm und nicht so schmutzig, wie mein Rock aussieht![1])

‚Lieder' kommen genug[2]) — aber ich gebe es auf, sie meinen Freunden zu schicken, denn ich höre nie ein Wort[3]) auf so schöne Sendungen. Auch die ‚Sinfonie' ist[4]) jetzt bei Simrock.

Ich denke nächstens an den Wörther See[5]) in Kärnthen zu gehn, vielleicht schwenke ich aber im nächsten Augenblick um nach Zürich; das altbekannte ist ebenso bequem.

Ich werde mit so viel Unnützem gequält, dass ich keine Zeit habe zum Schreiben. Lass mich wissen, wo Ihr bleibt und seid alle von Herzen gegrüsst.

Dein und Charlottens

Johan. Br.

Zum Schluss sei hier der kurze Gruss mitgeteilt, den Brahms auf seiner ersten italienischen Reise an Reinthaler gerichtet hat:

Rom, 25. April 1878

Lieber Freund.

Ich denke gar zu oft an Dich hier und muss Dir notwendig einen Gruss senden. Den herrlichsten Frühling lebe ich hier, zum erstenmal in Italien.[6]) Dir brauche ich nicht zu sagen, wie und was man empfindet. Venedig, Florenz, Rom, Neapel, jetzt wieder Rom — und dann immer doch nicht weiter nordwärts als Wien! Ich wollte, Du wärst noch einmal hier und dabei gewesen!

Schönsten Gruss Dir und Charlotte.

Dein J. Br.

---

[1]) Vom Herausgeber durch Sperrdruck hervorgehoben.

[2]) Im Jahre 1877 erschienen die Liederhefte op. 69—72.

[3]) Brahms denkt hier nicht an die schönen brieflichen Äusserungen der Frau von Herzogenberg!

[4]) Die erste Sinfonie erschien erst im November 1877.

[5]) Nach Pörtschach; hier komponierte Brahms im Sommer 1877 seine zweite Sinfonie.

[6]) Am 8. April 1878 trat Brahms seine erste italienische Reise zusammen mit Professor Theodor Billroth und Karl Goldmark an.

DIE DEUTSCHE MUSIKSAMMLUNG BEI DER KÖNIGLICHEN BIBLIOTHEK IN BERLIN

Der kürzlich ausgegebene „Jahresbericht der Königlichen Bibliothek zu Berlin für das Jahr 1906/7“ enthält zum ersten Male auch einen Bericht über die „Deutsche Musiksammlung“, dem wir folgendes entnehmen:

Die von deutschen Musikverlegern durch grossartige Schenkungen begründete „Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek“ (s. a. „Die Musik“ Bd. 18 S. 176) trat durch den Staatshaushaltaetat für 1906 und durch Verfügung Sr. Exzellenz des Herrn Ministers der geistlichen usw. Angelegenheiten Dr. von Studt am 1. April 1906 ins Leben. Über ihre Vorgeschichte ist im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1906, S. 66 das Nähere mitgeteilt. Dem Verein der Deutschen Musikalienhändler in Leipzig und insbesondere der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig gebührt das Verdienst, die zuerst von Oberbibliothekar Prof. Altmann gefasste und literarisch vertretene Idee einer deutschen Musiksammlung aufgenommen zu haben. Der Verein, dessen damaliger Vorsitzender Herr Kommerzienrat Felix Siegel (in Firma J. Schuberth & Co.) war, gab den Plan auch nicht auf, als das Deutsche Reich die ihm von 70 Firmen angebotenen Notenschätze ablehnte, sondern stellte sie dem preussischen Staate zur Verfügung. Als dann dank dem Eintreten des Herrn Ministerialdirektors Exzellenz Dr. Althoff und des Herrn Geheimen Ober-Regierungsrats Dr. Schmidt die Annahme jener Notenschätze durch den preussischen Staat zur Begründung der „Deutschen Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek“ beschlossen war, stellten auch die meisten Mitglieder des Vereins der Berliner Musikalienhändler (Vorsitzender Herr Willibald Challier) ihren Verlag zur Verfügung, desgleichen eine Anzahl grösserer Firmen, sogar des Auslandes, die bisher eine abwartende Stellung eingenommen hatten. Damit war ein gewaltiger Grundstock für die „Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek“ gesichert.

Im Staatshaushaltsetat für 1906 war für die Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek eine Bibliothekar-, eine Hilfsbibliothekar-, eine Expedienten- und eine Dienerstelle, sowie als erste Rate für die Einrichtung und Katalogisierung die Summe von 51300 Mk. vorgesehen.

Die Leitung wurde dem Oberbibliothekar Prof. Dr. Altmann übertragen, der schon seit dem 1. Januar 1906 von seiner sonstigen Bibliothekstätigkeit entbunden worden war, um die nötigen Vorarbeiten zu treffen, wozu auch die Heranbildung der für die Katalogisierung in Aussicht genommenen Hilfsarbeiterinnen gehörte. Am 1. März 1906 konnten bereits die in der alten Bauakademie[1]) (Schinkelplatz 6) liegenden neu eingerichteten Geschäftsräume bezogen werden.

---

[1]) Es dürfte den meisten unserer Leser noch unbekannt sein, dass das sehr reichhaltig mit Werken moderner Komponisten ausgestattete Lesezimmer der „Deutschen Musiksammlung“ von 9—2 Uhr geöffnet ist. Jedes gewünschte Werk steht dort sofort zur Verfügung. Die Redaktion

Das Mass der im ersten Jahre geleisteten Katalogisierungsarbeit lässt sich annähernd auf Grund der Angaben beurteilen, dass im Eingangsverzeichnis 34470 Nummern eingetragen, für den systematischen Katalog 39002, für den alphabetischen 45358 Zettel angefertigt wurden. Von jenen 34470 Werken sind bereits zirka 33000 gebunden und gebrauchsfähig.

Die Aufstellung der Bestände erfolgt nach dem Eingangsverzeichnis, das für die beiden bei Musikalien hauptsächlich üblichen Formate Quart (über 28 cm) und Oktav (unter 28 cm) getrennt geführt wird. Bei der Katalogisierung wurden zunächst Partituren und Klavierauszüge von Opern und Oratorien, grössere Orchester- und Kammermusikwerke, kirchenmusikalische und pädagogische Werke bevorzugt, jedoch kein Gebiet der Musik vernachlässigt, und zwar wurden vorwiegend die modernen Komponisten berücksichtigt. Da in der alten „Musiksammlung der Königlichen Bibliothek" die Klassiker besonders gut vertreten sind, wurde deren Bearbeitung in der „Deutschen Musiksammlung" vorläufig meist hinausgeschoben.

Bewährt hat sich die Einrichtung einer Hausbuchbinderei wenigstens für das Broschieren der dünnen Hefte.

Die vorhandenen Mittel wurden bis auf zirka 6000 Mk., die für das Etatsjahr 1907 reserviert worden sind, aufgebraucht. Der Umbau der Räume in der alten Bauakademie erforderte 5250,60 Mk.; für die innere Einrichtung (Regale, Möbel) wurden zirka 5750 Mk. ausgegeben, für die Buchbinderei zirka 17200 Mk.

Während des Jahres 1906 sind die zur Verfügung gestellten Musikalien bereits zu einem grossen Teile eingegangen; für die grössten Firmen, z. B. Schotts Söhne in Mainz, Breitkopf & Härtel in Leipzig, bedeutete das Heraussuchen fast ihres gesamten, bis in das 18. Jahrhundert zurückreichenden Verlags eine sehr grosse Mühe. Ein Teil der Firmen hat auch bereits ihre Neuigkeiten regelmässig eingesandt. Über die Zahl und die Namen der Firmen, denen die „Deutsche Musiksammlung" ihre Bestände verdankt (mehr als 300), gibt eine besondere Anlage zu dem Jahresbericht Auskunft. Einzelne Komponisten[1]) haben ihren Selbstverlag beigesteuert, so z. B. Herr Prof. Hans Sommer in Braunschweig u. a. die Partituren seiner Opern.

Es steht zu hoffen, dass sich die „Deutsche Musiksammlung" allmählich zu einem Archiv des Musikverlags auswachsen wird, in dem zum mindesten die Werke jedes deutschen Komponisten zu finden sein werden.

---

[1]) Auch Dilettanten, die einmal ein Heft Lieder oder Klavierstücke auf eigene Kosten drucken lassen, sollten ihre Kompositionen der Deutschen Musiksammlung einsenden. Die Redaktion

BÜCHER

17. **Bach-Jahrbuch 1906.** Herausgegeben von der Neuen Bach-Gesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nachdem vor einer Reihe von Jahren die alte Bach-Gesellschaft mit Vollendung der kritischen Ausgabe sämtlicher Werke von Johann Sebastian Bach ihre Aufgabe gelöst und sich selbst aufgelöst hatte, wurde alsbald die Neue Bach-Gesellschaft gegründet, die sich den Ankauf des Geburtshauses des Meisters vornahm, hauptsächlich aber sich die Pflege der hohen Bachschen Kunst zur Aufgabe setzte. Sie gibt jährlich ein Jahrbuch heraus; das von 1906 liegt uns vor. Es enthält folgende Aufsätze: Wilhelm Voigt (Göttingen): Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten; Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Johann Sebastian Bachs; Reinhard Oppel (Bonn): Die grosse a-moll Fuge für Orgel und ihre Vorlage; Max Seiffert (Berlin): Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken; Max Schneider (Berlin): Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach. Darauf folgt eine Übersicht der Aufführungen Johann Sebastian Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907, aus der zu ersehen ist, dass die Pflege der Meisterkunst Johann Sebastian Bachs einen erfreulichen Aufschwung aufweist, der hoffentlich in Zukunft nicht nur anhält, sondern sich noch recht steigert. Den Schluss bilden allgemeine Mitteilungen, desgleichen offizielle der Neuen Bach-Gesellschaft. Das solid ausgestattete und geschmackvoll, dauerhaft gebundene Bach-Jahrbuch dürfte sich den Beifall nicht nur aller Bachverehrer, sondern jedes ernsten Kunstfreundes überhaupt erwerben. Kurt Mey

18. **Georg Capellen:** Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder Monismus?). Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Die beiden Musiktheoretiker, die sich die Bekämpfung von Riemanns Harmonik förmlich zur Lebensaufgabe gemacht, Bernhard Ziehn und Georg Capellen, stehen zueinander wie Hund und Katze, sonst würden sie Riemann eines Tages auffressen. Steht Ziehn für die oft erstaunliche Einseitigkeit seines Hasses eine Virtuosität im geistreich ironischen Stil zu Gebot, die auf diesem Gebiet ohne Beispiel ist, so ist Capellen ein kühl besonnener, fleissiger und scharfdenkender Arbeiter. Er sieht die Zukunft der Theorie in der von Riemann selbst früher vertretenen und wieder verworfenen Annahme von Doppelklängen (Klängen mit zwei Grundtönen) und in der Erklärung des Mollakkords als solchen Doppelklangs (z. B. a-moll Akkord mit den Grundtönen c und a). Dem Begriff der „Zusatznote", als welche Riemann in späteren Werken alle zum Terzquintakkord hinzutretenden anderen Intervalle bezeichnet, prophezeit Capellen ein Ende. Damit dürfte er vielleicht Recht behalten, da ja Riemanns theoretische Grundlagen in steter Evolution sich befinden und ihm auf die Dauer der obige Begriff, der bei grosser Bequemlichkeit nicht profund ist, wohl nicht genügen wird. Auch diese neue der sich rasch folgenden Publikationen Capellens ist gedankenreich

und anregend. Für den Unterricht freilich wird stets das Verlangen nach Systemen bestehen bleiben, die bei jedem Klang genau die Intervalle in Rechnung ziehen, aus denen er besteht, weder mehr noch weniger, also ohne Begriffe wie Zusatznote und Doppelklang. Wer sich für die Berührungspunkte zwischen neuester Zeit und Mittelalter interessiert, sei hingewiesen auf die innere Verwandtschaft zwischen dem Schlachtruf: „Realismus oder Nominalismus" in der damaligen Philosophie und dem im Titel dieses Buches: „Dualismus oder Monismus". Dr. Max Steinitzer

19. Mario Pilo: Psychologie der Musik. Gedanken und Erörterungen. Deutsche Ausgabe von Christian D. Pflaum. Verlag: Georg Wigand, Leipzig 1906.

Dieses Buch ist dem von mir im zweiten Februar-Heft besprochenen von Hugo Marcus zwar in der von südländischer Beredsamkeit und südländischem Pathos durchtränkten Darstellungsweise durchaus entgegengesetzt, aber in den Grundgedanken auffallend verwandt, namentlich darin, dass beide Autoren der sogenannten Formal- und der sogenannten Inhaltsästhetik gegenüber eine vermittelnde Stellung einnehmen. Pilo hält es zunächst für erforderlich, den Begriff „Musik" weiter zu fassen, als es bisher geschehen ist. Für ihn ist Musik jeder durch den Gehörsinn vermittelte Eindruck, der Wohlgefallen erregt. Demgemäss gibt er in der Einleitung einen Überblick über die Musik der Tiere, wobei er diejenigen Lautäusserungen, die zu Verständigungszwecken oder aus anderen praktischen Gründen erfolgen, prinzipiell aussondert, während er auf eine Unterscheidung zwischen der Freude an Gehörseindrücken und der Freude an ihrer Hervorbringung, also zwischen Rezeptivität und Produktivität, wohl mit Recht verzichtet. Er glaubt, dass nicht nur die Singvögel, sondern auch die Grillen, Bienen und viele andere Tiere aus reinem Wohlgefallen musizieren, und mag damit recht haben. Aber seine Erweiterung des Begriffes „Musik" verführt ihn dazu, die doch gewiss wichtige Frage, wo denn unsere eigentliche Tonkunst beginne, und wodurch sie sich vor anderen Gehörseindrücken auszeichne, überhaupt nicht zu stellen. — Das Buch selbst zerfällt in vier Hauptteile: Die Musik und die Sinne, die Musik und das Gefühl, die Musik und der Intellekt, die Musik und das Ideal. Das Resultat, zu dem der Verfasser gelangt, lässt sich vielleicht so skizzieren: es gibt eine Art von Musik, „die bloss dekorative Musik", die entweder nur dem Gehör oder, infolge assoziativer Vorgänge, auch anderen Sinnen eine angenehme Unterhaltung bietet, im übrigen aber die Seele unberührt lässt. Trotzdem kann es nicht die wesentliche und eigenste Aufgabe der Musik sein, die Sinnenwelt darzustellen, da dies die bildende Kunst in weit vollkommenerer Weise vermag. Eine anders geartete, die sogenannte emotive Musik erregt unsere Gefühle, unser Gemütsleben, und eine dritte Art veranlasst uns zum Denken. Aber weder Gefühle zu erregen noch Gedanken zu veranlassen, kann die spezifische Aufgabe der Musik sein, da ersteres weit besser durch die Gebärde, letzteres weit besser durch die Sprache geschieht. Dagegen liegt die eigentliche Aufgabe der Tonkunst in der Darstellung des Ideales, d. h. dessen, was wir nur ahnen, des Unaussprechlichen, das eben auf keine andere Weise als nur durch Musik wiedergegeben werden kann. Damit sind aber die drei vorher genannten Funktionen der Musik keineswegs ausgeschlossen, und alles, was sie uns gibt, seien es nun Vorstellungen von der Aussenwelt, Gefühle, Gedanken oder Ideale, gibt sie uns von einer nur ihr zugänglichen: von der spezifisch musikalischen Seite. — Man kann zugeben, dass in diesen Ausführungen ein richtiger Kern steckt. Aber es fehlt dem Verfasser an jeder schärferen psychologischen Einsicht, und darum steht das Ganze in der Luft. Ob und wie es möglich ist, dass Musik ein rein sinnliches Vergnügen gewähre ohne unser Gemüt zu erregen, wird nicht untersucht. Wie viele andere Musikästhetiker, so gebraucht auch Pilo das Wort „Gefühl" bald in seiner wahren Bedeutung, bald statt Affekt. Liebe und Hass, Hoffnung und Furcht sind Affekte. Dagegen sprechen wir von Lust- und

Unlustgefühl, von Strebungs- und Widerstrebungsgefühl. Welche Verwirrung aus der Konfundierung dieser beiden Gruppen von seelischen Vorgängen entstehen muss, ist einleuchtend. In ähnlicher Weise wird das rein musikalische Denken mit den zufälligen aussermusikalischen Gedanken, zu denen uns ein Tonstück anregen kann, zusammengeworfen. Endlich entbehrt „das Ideal" einer genaueren Definition. — Wie in der Andeutung der Grundgedanken des Buches, so musste ich mich auch in der Kennzeichnung seiner Schwächen naturgemäss auf das Allerwichtigste beschränken. Das Werk bietet kein haltbares System der Musikästhetik, das es doch offenbar geben will, enthält aber neben phantastischen Ausblicken in die Zukunft der Tonkunst viele anregende, wenn auch häufig zum Widerspruch herausfordernde Bemerkungen. Ich will nur noch einige besonders interessante Punkte herausgreifen. Pilo beschäftigt sich an mehreren Stellen mit der Frage nach dem Ursprung der Tonkunst. Die Theorie Spencer's, nach welcher der Gesang aus dem Tonfall der leidenschaftlich erregten Rede hervorgegangen ist, lässt er mit Recht nur für denjenigen Teil der Musik gelten, der in der Sprache wurzelt, also für die verschiedenen Arten der Psalmodie und des Rezitatives. Auch die Anschauung Darwin's, nach der sich die Musik aus den Lockrufen der Tiere entwickelt hat, weist er zurück. Dagegen nimmt er mit Richard Wagner an, dass ursprünglich Sprache und Musik eine Einheit bildeten, indem der lautliche Ausdruck nur aus Vokalen mit verschiedenem Tonfall bestanden habe. Aber die Folgerung Wagners, dass darum der Komponist die Gesangsmelodie aus der Sprachmelodie entwickeln müsse, macht er nicht mit; denn nach Eintritt der Differenzierung von Sprache und Musik hätten sich beide durchaus selbständig weitergebildet. So richtig dies ist, so verfehlt ist es dagegen, die immer weitergehende Differenzierung in der Weise als ein Entwicklungsgesetz zu betrachten, dass man, wie es Pilo tut, die dramatische Musik eigentlich für einen überwundenen Standpunkt hält. Er meint allen Ernstes, Wagner habe z. B. im „Ring" das, was er zu sagen hatte, durch sein Orchester weit besser ausgedrückt als durch die singenden Personen auf der Bühne, die nur Karikaturen seien. Ja, in seiner unglaublichen Verkennung der dramatischen Musik geht er so weit, dass er mit Tolstoi's kindischen Ansichten über die Oper sympathisiert, und dass er eine Oper lieber vom blossen Orchester als auf der Bühne ausführen hört. (Man weiss ja von den italienischen Blasorchestern, die im Freien vollständige Opern, mit allen Arien und Rezitativen, zu Gehör bringen.) Merkwürdig ist es, dass er es trotz dieser Scheu vor dem Zusammenwirken der Künste für einen Vorzug der einzelnen Kunst hält, wenn sie sich gleichzeitig an mehrere Sinne wendet, wie dies die Vertreter der künstlerischen Dekadenz anstreben. Er sieht in der heute freilich verhältnismässig seltenen Fähigkeit, mit Gehörseindrücken Farben-, Geruchs- oder Geschmacksempfindungen zu verbinden, „einen glücklichen Atavismus", der sich wohl weiter ausbilden lasse. Im Anhang wird die „Prosa der Musik" behandelt. Jede Kunst hat gewissermassen ihre Poesie und ihre Prosa. Sie ist prosaisch, wenn sie anderen Zwecken als dem reinen Wohlgefallen dient. Bei dieser Gelegenheit zeigt der Verfasser, wieder im Anschluss an die Fin-de-siècle-Richtungen, eine ganz einseitige Auffassung der eigentlichen Poesie als einer nur durch Rhythmus und Klang wirkenden Kunst. Musikalische Prosa liegt vor in den Militärsignalen usw., aber auch in den Nationalhymnen, die „gleichsam klingende Fahnen" sind, und in den stehend gewordenen Formeln und Formen der Kirchenmusik. Dass diesen Ausführungen ein richtiger Gedanke zugrunde liegt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Ob aber die musikalische Prosa wirklich noch in ihren Anfängen steckt und eine grosse Zukunft vor sich hat, kann man bezweifeln. — Die Übersetzung des Werkes lässt die dem Original im Vorwort nachgerühmte Flüssigkeit und Glätte des Stiles häufig vermissen. Viel schlimmer ist aber, dass öfters musiktechnische Ausdrücke falsch wiedergegeben werden. So lesen wir

einmal: „Symphonie Wilhelm Tell“ statt „Ouvertüre zu Wilhelm Tell“. Der Übersetzer scheint nicht gewusst zu haben, dass im Italienischen die Opernouvertüre mit „Sinfonia“ bezeichnet wird. Auch spricht er mit wörtlicher, aber durchaus missverständlicher Herübernahme der italienischen Ausdrucksweise häufig vom „Melodrama“ statt von der „Oper“. In einer Anmerkung über die Solmisationssilben schreibt er auch die Einführung des si Guido von Arezzo zu, während diese Silbe erst im 16. Jahrhundert aufkam, und während Guido sein System auf dem Hexachord aufbaute, also nur die sechs Silben von ut bis la verwendete. Ob er sie erfand, ist zweifelhaft. Im übrigen bringen die Anmerkungen Ergänzungen zu dem Buche und namentlich Hinweise auf einschlägige deutsche Arbeiten, die Pilo nicht berücksichtigt hat. Dr. Richard Hohenemser

MUSIKALIEN

20. G. F. Händels Werke für Orchester. Concerti grossi, No. 23. Bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Einer besonderen Empfehlung bedarf die ausgezeichnete Bearbeitung der prachtvollen Concerti grossi Händels durch Seiffert nicht mehr. Konzertleiter, denen es ernst mit ihrer Aufgabe ist, und die demnach allerlei subjektive Wenns und Abers der Sache und ihrer stilgerechten Vertretung zu opfern bereit sind, werden in ihnen erwünschtes Material zur Aufführung ihrer Repertoire finden. Das vorliegende Werk ist herrlich vom ersten bis zum letzten Takte. Ein kurzes Vorwort sorgt ausgiebig dafür, dass der Dirigent bei der Wiedergabe nicht in die Irre gehe. Prof. Dr. Wilibald Nagel

21. August Enna: „Mutterliebe“, Legende für Soli, Chor und Orchester. Dänischer Text nach Andersens „Geschichte einer Mutter“ von Viggo Stuckenberg. Deutsch von Emma Klingenfeld. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wir haben es hier mit einer durchaus innerlichen, bedeutenden musikalischen Schöpfung zu tun, deren Textunterlage freilich etwas an verschwommener Symbolik und Unklarheit leidet. Urteilt W. Niemann in seiner „Musik Skandinaviens“ über Enna noch 1905, der Grundcharakter seiner Muse neige zu Mendelssohn, und der Einfluss des Wagners der mittleren Periode dokumentiere sich lediglich im Rhythmischen und in einzelnen harmonischen Wendungen, so zeigt seine „Mutterliebe“, wie er auch die Motivbildung und Naturschilderung des Wagners der „Walküre“ und des „Tristan“ nun in sich aufgenommen und seiner musikalischen Sprechweise, die den Reiz des Nationalen (Enna ist Däne) nicht verleugnet, assimiliert hat. Assimiliert. Denn vor einem völligen Aufgehen in der reiferen und grösseren Kunst seines Vorbildes — so trefflich und überzeugend gerade die Motive der Mutter, des Todes, die Schilderung des Dornenbusches unter ihrer Einwirkung gestaltet sind — bewahrt ihn die Kunst seiner Heimat, in deren Schlichtheit, Verträumtheit, Innigkeit das nordische Volkstum noch immer einen deutlich fühlbaren und wohltuenden Einfluss behauptet. Vielleicht ist als eine skandinavische Eigentümlichkeit auch noch eines anzusprechen, wodurch das Werk, zumal im ersten Teile, sofort auffällt: das Knappe und Scharfgeschliffene der Form. Die Deklamationsfehler der deutschen Übersetzung an der Stelle: „Jeg ser, o jeg sér dig — Ich sehe, o ich seh'“ sind wie folgt leicht zu beheben: „Ich seh', o ich seh' dich, ein Blümlein, das blü—het in ewigem Sommer; doch eines, das wel—ket gebrochen und bleich: sag, o wélches ist mein Kind?“

22. Carl Thiel: „Die erste Pfingstpredigt.“ Eine biblische Erzählung für gemischten und Männerchor (Orgel- oder Harmoniumbegleitung ad lib.) op. 26. Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

Hier wird der Pfingstbericht der Apostelgeschichte in vernünftiger Deklamation

vom Chore wiedergegeben. Der strengkirchliche Zweck bedingte bei der absoluten Homophonie des Ganzen ein völliges Zurücktreten der Reize melodischer oder auch nur formaler Kunst. So war der Eindruck des Kahlen, Nüchternen, eigentlich nicht Notwendigen schwer zu vermeiden; die Homophonie wirkt sogar dogmatisch starr. Der Fehler ist also im Stil zu suchen; auf das Können des Komponisten lässt sich ein Schluss kaum tun. Dr. Hermann Stephani

23. **August Stradal:** Diverse Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

August Stradal hat sich nicht nur als Bearbeiter von Orchesterwerken von Liszt und anderen Meistern für Klavier einen Namen in der Musikwelt gemacht, sondern ist auch als Liederkomponist bereits weiteren Kreisen bekannt geworden. Die vor mir liegenden, unter den Nummern 7537—7542 der Edition Schuberth herausgegebenen Gesänge lassen einen Tondichter erkennen, der nicht ohne Erfolg bemüht ist, den Stimmungsgehalt eines Gedichtes zum Tönen zu bringen. Dass Stradal sich hierzu mehr des Klaviers als der Singstimme bedient, liegt in seiner Vorliebe für dieses Instrument ebenso begründet, wie die strikte Durchführung eines Motives, wie sie sich in dem „Hingegeben" (Carl Stieler) findet, wohl mit auf die Klavierbearbeitung von Orchesterwerken zurückzuführen ist. Ein stimmungsvolles Liedchen ist „Die Nachtigall, als ich sie fragte" (Bodenstedt). Auch die folgenden beiden Lieder, das schon erwähnte „Hingegeben" und das „Nächtliche Wandern" (Carl Stieler), sind dem Dichter gut nachempfunden. Den Goetheschen Texten, „Der du von dem Himmel bist", „Nur wer die Sehnsucht kennt" (zweimal vertont) und „Ihr verblühet, süsse Rosen", hat aber Stradal nicht recht beizukommen gewusst. Am besten gelungen ist noch das erste Lied; beide Vertonungen der „Sehnsucht" aber machen einen gesuchten Eindruck, und die „Wehmut" mit ihren unausgesetzten Sextakkorden wirkt monoton. Unter den vier Gedichten von Dehmel ist besonders das erste, „Maiwunder", hervorzuheben. Ihm schliesst sich der „Aufblick" an. Sehr charakteristisch ist das „Dann", und wenn auch musikalisch nicht hervorragend, so doch dem Text gut angepasst ist „Ein Tauwind fährt auf grauem Ross" (A. von Puttkamer).

24. **Christian Bering:** Fünf Lieder von Goethe für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Hey'sche Buchhandlung, Mühlhausen i. Th.

Der musikalische Wert dieser fünf Lieder ist nicht sehr hoch anzuschlagen. Die Lieder verraten ein heisses Ringen nach musikalischem Ausdruck, das den Zuhörer nicht zum Genuss kommen lässt und auch den Komponisten nicht einmal immer vor Alltäglichem bewahrt hat. Das Ringen nach Ausdruck äussert sich auch in den fast zu penibeln Vortragsbezeichnungen. Da soll zu Anfang des „März" ein sich in die Tiefe schlängelnder verminderter Septimenakkord „spitz und prickelnd" gespielt werden. Im „April" findet sich „Ziemlich lebhaft, mit Feinheit und Grazie" als generelle Vortragsbezeichnung; ausserdem aber soll eine gewöhnliche Achtelbegleitung „leicht vibrierend" und mit einem „immer sehr behutsam behandelten" Pedal gespielt werden, und später soll der Pianist bald etwas „gemächlich", bald „unwillig" spielen.

25. **Karl Hallwachs:** Sieben Gedichte von Wilhelm Busch für eine Singstimme und Klavier. op. 28. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

Einem Komponisten, der auf die glückliche Idee kommt, Gedichte von Wilhelm Busch zu komponieren, ist schon der halbe Erfolg im voraus gesichert. Der vorliegenden Vertonung der Gedichte Buschs könnte man nun freilich in melodischer Beziehung viel mehr Originalität, wie andererseits hier und da auch etwas mehr melodischen Fluss gönnen. Was aber für die Gesänge einnimmt und ihnen gewiss auch weitere Verbreitung verschaffen wird, das ist bei aller Schlichtheit des musikalischen Gewandes, mit dem der

Komponist die köstlichen Verse Buschs zu umkleiden gewusst hat, das geschickte Eingehen auf alle Einzelheiten des Textes. Da ist z. B. „Das Blümlein und der Schmetterling" mit einer schlichten, aber charakteristischen Triolenbegleitung. Gut ist der Liebesschmerz des Schmetterlings geschildert, und bei der Stelle „Ein alter Esel frass" ist Karl Hallwachs die musikalische Schilderung des Graurocks fast noch besser gelungen als C. G. Reissiger in seinem Opus 110. Voll von vielem Humor sind „Der Kritiker" und „Das Fliegel"; musikalisch arm ist „Ich sah dich gern im Sonnenschein", gut erfunden „Was mit dieser Welt gemeint".

26. **Gabriella Wurzer: Drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.**

Gabriella Wurzer hat ihre drei Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier zwar ohne Opuszahl herausgegeben, dafür aber genau angegeben, wann jedes einzelne von ihnen entstanden ist; spätere Musikhistoriker werden also nicht Gefahr laufen, die Erstlingswerke der Komponistin einer Zeit zuzuschreiben, in der diese vielleicht auf den Höhen des Parnasses gewandelt hat. Ob ihr das überhaupt gelingen wird? Nun, die vorliegenden Lieder verraten zwar das Bestreben, der vom Dichter in seinen Versen festgehaltenen Stimmung in Tönen Ausdruck zu geben; aber von origineller Schöpferkraft und Gedankenreichtum zeugen die vorliegenden Gesänge keineswegs. Am besten gelungen ist No. 1, „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg"; in den folgenden Nummern, „Gewohnt, getan" und „Vanitas vanitatum vanitas", kommt die Komponistin aber aus der italienischen Zuckerbäckerei, will sagen, aus Terzen- und Sextengängen, zu denen noch die Verdoppelung durch die Oktave kommt, gar nicht heraus. Stellen, wie in „Gewohnt, getan" zu dem Text „sie kann nur allein mir gefallen", sollte man doch heutzutage wirklich nicht mehr schreiben.

27. **Christian Sinding: Sieben Gedichte von Albert Sergel für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 77. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.**

Sinding nimmt, wie fast in allen seinen Werken, so auch in den vorliegenden Liedern unser Interesse in Anspruch. Es spricht aus den sieben Nummern des Opus viel Phantasie, die dem nationalen Element nur so viel Raum gewährt, dass man in dem Komponisten wohl den Sohn des Nordens erkennt, der rein musikalische Wert der Gesänge aber nicht durch nationale Bizarrerieen verringert wird. Da finden wir zunächst ein „Narrenlied", in dem der Anflug von Spott, den der Text trägt, auch in der Musik widerklingt. Schlicht und doch recht stimmungsvoll ist „Im Walde liegt ein stiller See" gehalten. Der „Maientag" ist von prächtiger Wirkung, und auch das letzte der Lieder, „So gehen die Tage zu Ende", sei besonders erwähnt. Die englische Übersetzung der Texte hat John Bernhoff besorgt. **Max Puttmann**

28. **Meisterwerke deutscher Tonkunst. Gottlieb Muffat: Ausgewählte Klavierwerke. Bearbeitet von W. Niemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Unter all den zahlreichen „Ausgrabungen" alter Musik, die mir in der letzten Zeit zu Gesicht gekommen sind, ist die vorliegende eine der erfreulichsten. Denn Gottlieb Muffat ist in der Tat ein Meister, den man mit grösstem Genuss kennen lernt. Alle in dem Hefte vereinigten Klavierstücke zeigen Frische der Erfindung und jene altväterische, unnachahmliche Grazie des musikalischen Ausdrucks, die in Joseph Haydn später ihre Krönung fand. Die Stücke sind teilweise etwas unbequem im Klaviersatz und erfordern, da sie nur bei sauberster Ausführung ihre Wirkung tun, einen geübten Spieler. Jeder aber wird an den hübschen Kompositionen des Meisters, der von 1690—1770 lebte, seine Freude haben. Vor allem dürfte die Empfindung für klare, knappe Form durch das Studium des vorliegenden Heftchens bei jedem Spieler eine wesentliche Stärkung

erfahren, und darin liegt meiner Meinung nach gerade in unserer so formverachtenden Zeit beinahe der Hauptwert der intensiven Beschäftigung mit alter Musik.

29. **Raoul Pugno: „Paysages", Vier Klavierstücke. Verlag: G. Schirmer, New York.**

Der rühmlichst bekannte Klaviervirtuos tritt hier mit einigen Kompositionen hervor, die zweifellos auf den Reiz der Absonderlichkeit Anspruch erheben dürfen. Er hat offenbar die Absicht, Tongemälde von sezessionistischer Färbung zu liefern, und setzt diese Absicht ohne jedes Bedenken in die Tat um. Schon das erste der Stücke „Aufsteigender Frühnebel" wirkt durch harmonische Eigenart apart und stimmungsvoll, wenngleich die Vorliebe des Komponisten für Folgen von grossen, bez. übermässigen Intervallen zunächst befremdet und auf die Dauer etwas Gekünsteltes hat. Dieser Eindruck wird durch das zweite Stück „Nachklang der Glöckchen" noch wesentlich verstärkt, zumal da Pugno auch in seiner Melodieführung Sprünge und übermässige Fortschritte liebt. Immerhin ist die Art, wie er seine Kantilene mit der fast durch das ganze Stück gehenden Glöckchenfigur verbindet, interessant. Das dritte Stück „Festlärm" ist in bäurisch derber Manier gehalten; das letzte „Wenn alles schläft" erscheint mir als das wertvollste. Hier offenbart sich verfeinerter Klangsinn ebenso wie Empfindung und Kraft des Ausdrucks. Virtuos gespielt und in allen Einzelheiten fein ausgefeilt, dürften die Stücke, die ich als modern-impressionistische Phantasieen bezeichnen möchte, eine aparte Wirkung tun. Aber man soll sie immer nur einzeln spielen; als Reihe dürften sie den Eindruck des Manierierten machen. F. A. Geissler

30. **Ernst von Dohnányi: Konzert für Pianoforte und Orchester e-moll op. 5 und Vier Rhapsodien für Pianoforte op. 11. Verlag: Doblinger, Wien.**

Das Konzert wurde seinerzeit in Wien preisgekrönt. Es hat die Auszeichnung vollauf verdient; denn es ist eines der besten Konzerte, die für das Instrument geschrieben. Was Dohnányi auszeichnet und mich besonders fesselt, ist jener grosse Wurf, die kühne, ungebundene Art einer freien Energienatur. Dazu kommt ein pompöser, vollgriffiger, saftvoller Klaviersatz, der die Grandezza, die grossen Allüren der Lisztschen Faktur zwar nicht immer verleugnet, aber doch stets mit Geschmack zu verwerten weiss. Wie man ihn der Epigonenschaft Brahms' bezichtigen kann, verstehe ich nicht recht. Höchstens die dritte und vierte Rhapsodie könnte man dem Einfluss des grösseren Vorbildes zuschreiben. Im Konzert sind gar keine Spuren zu finden, — in den übrigen Rhapsodieen ebensowenig. Der Stil zeichnet sich im Gegenteil durch üppig schwellende Begleitpassagen und eine prachtvolle chordische Thematik aus und hat vor Brahms eine weitaus höhere Klaviergemässheit voraus. Freilich die Technik ist nicht leicht. Sie verlangt eine reife Hand und ein gewisses kuragiertes Anfassen. Ein Temperament bedarf zur Darstellung eines gleichen Temperamentes, wenn anders es zu einer gewissen Harmonie und nicht zu Unstimmigkeiten kommen soll. Die „Rhapsodieen" sind wirklich wertvolle Stücke, wie überhaupt Dohnányi zu den wenigen Pianisten zu zählen ist, die für ihr Instrument zu schreiben wissen. Wird der Wunsch nach grösserer Vertiefung und einer allmählichen Emanzipation von den mehr instrumentell als spezifisch musikalisch-poetisch erfundenen Formen erfüllt, so können wir von ihm noch reiche Früchte auf diesem Gebiete erwarten. Rud. M. Breithaupt

31. **Orchesterstudien: Eine Sammlung schwieriger Stellen aus Tonwerken für Kirche, Theater und Konzertsaal. Ausgabe für zweite Violine mit Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnungen von Friedrich Hermann. Ausgabe für Violoncell (zwei Bände) von Fr. Grützmacher. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Zwei ganz ausgezeichnete Sammlungen, für jeden Orchester-Geiger und -Violoncel-

listen gradezu unentbehrlich, aber auch für Dilettanten zum Üben sehr geeignet, mit besonderer Berücksichtigung moderner Komponisten.

32. **Emil Kross**: Gradus ad Parnassum für die Violine. Praktisch-theoretische Anleitung zur Erreichung der Virtuosität. Ergänzung der Violinschulen und Etudenwerke op. 50. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Wieder ein sehr nützliches Werk des bekannten Violinpädagogen, dessen Violinschule seinerzeit hier ausführlich gewürdigt worden ist. Die Beispiele und Etuden sind zum guten Teil der bewährten Literatur entnommen.

33. **Johannes Palaschko**: Fünf Charakterstücke für drei Violinen, op. 39. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Bei dem Mangel an Werken für drei Violinen dürften diese Charakterstücke um so willkommener sein, als namentlich das Scherzo, Orientalisch und Capriccioso, abgesehen von ihrem pädagogischen Wert, recht pikant und wohlklingend sind.

34. **Franz Schubert**: Konzertstück (D-dur) für Violine. Bearbeitung mit Klavierbegleitung von Friedrich Hermann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses aus einer Einleitung und einem sehr gefälligen Rondo bestehende nicht schwierige Konzertstück, das kein geringerer als Henri Marteau erfolgreich in die Öffentlichkeit eingeführt hat, liegt jetzt sorgfältig bezeichnet in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel vor.

35. **R. Kreutzer**: 42 Etüden oder Capricen für Violine. Instruktive Ausgabe mit zahlreichen Erläuterungen von Henri Petri. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine gradezu mustergiltige, übrigens auch vortrefflich gedruckte und ausgestattete Ausgabe dieser auch heute noch unentbehrlichen Etuden. Petri gibt zu den bekanntesten Etuden in C-, Es- und E-dur je 100 verschiedene Übungsarten an!

36. **Julius Kosleck**: Orchesterstudien für Trompete. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der kürzlich verstorbene berühmte Trompeter hat in diesem Werke eine grosse Anzahl schwieriger Stellen aus Tonwerken für Kirche (namentlich Bach), Theater und Konzertsaal vereinigt, die gleichzeitig zeigen, welche hohen Anforderungen man an die Trompeter zu stellen berechtigt ist.

37. **Emil Prill**: Orchesterstudien für Flöte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Name Prills, der bekanntlich erster Flöter der Königlichen Kapelle und Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin ist, bürgt von vornherein dafür, dass diese Sammlung der wichtigsten Flötenstellen aus Opern, Symphonieen und anderen Orchesterwerken für Studienzwecke sehr zu empfehlen ist. In dem Titel hätte noch zum Ausdruck gebracht werden müssen, dass vorwiegend neuere Komponisten berücksichtigt sind. Zum erstenmal in einer solchen Sammlung erscheinen die Symphonieen von Brahms, Humperdincks Oper „Die Heirat wider Willen", Sibelius' erste Symphonie, Richard Strauss' Symphonia Domestica, Weingartners erste und zweite Symphonie und „König Lear". Vertreten sind ferner Berlioz, Heinr. Hofmann, Jadassohn, Joachim, Friedr. E. Koch, Liszt recht ausgiebig, Nicodé, Ph. Scharwenka, Georg Schumann, Fritz Volbach, R. Wagner („Lohengrin" und „Tristan"). Eine Fülle von Übungsmaterial ist jedenfalls in dieser Sammlung, deren Preis auch ein sehr mässiger ist, niedergelegt.

38. **Tobias Matthay**: Quartet in one movement for Violin, Viola, Violoncello and Pianoforte. op. 20. Verlag: Charles Avison, London.

Dieses Quartett ist 1882 komponiert, 1905 revidiert worden, wie mitgeteilt wird. Der Komponist hätte es lieber unterdrücken sollen, denn es ist gar zu simpel im Aufbau und in der Erfindung.

Wilhelm Altmann

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 16., 18., 22. August und 18. September 1907:

Am Anfang seines Aufsatzes „Joseph Joachim“ (16. VIII.) sagt Julius Korngold: „Er hat am reinsten den Typus des modernen nachschaffenden Künstlers verkörpert, dessen Spiel ganz im Kunstwerke aufgeht ... Schon in den fünfziger Jahren wusste Moritz Hauptmann von dem jungen Manne zu berichten, dass bei ihm Technik, Ton zurücktrete, sich gar nicht bemerkbar mache, dass ‚man eben nur Musik höre‘. Wie anders der zweite grosse Künstler, den Ungarn dem Virtuosentum geschenkt, Liszt, der Klavierkaiser! ... Das Persönliche stellte sich neben das Kunstwerk ... Der Prophet, der Wundermann, vereinigte auf sich selbst den Hauptteil der Anbetung; bei Joachim vergass man nie über dem Priester die Andacht vor dem verherrlichten schaffenden Geiste. Kein Zufall darum, dass Joachim so frühzeitig neben den Konzertspieler den Quartettspieler treten liess.“ Joachim sei „auch als Konzertsolist immer eine Art Kammermusiker gewesen.“ Korngold beschreibt dann das Leben Joachims. Durch Joachims Wirken in Berlin habe sich der Schwerpunkt im musikalischen Leben in Deutschland von Leipzig nach Berlin verschoben. „Joachims Wiedergabe ... trug, wenn man so sagen darf, etwas Ethisches in Technik, Ton, Ausdruck an sich. Keiner holte wie er aus dem unvergänglichen Stücke den Charakter heraus neben der Schönheit“. Allerdings, „erfindungsreicher Instrumentaltechniker, absichtsvoller Entdecker auf dem Gebiete des spezifisch Violinistischen“ sei Joabchim nicht gewesen. — „Joachim ragte nicht bloss als klassischer Geiger in unsere Zeit. Er war ihr der ‚klassische Musiker‘ überhaupt, der gewichtige Bekenner von ästhetischen Überzeugungen, die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ins Wanken geraten waren ... Joachim ist vielleicht der einzige ältere Musiker von Gewicht geblieben, der sich Wagner nicht unterworfen hat, und zugleich der einzige, dem man es nie nachgetragen hat. Er erkannte den hohen Gipfel in Wagner, den Bergriesen von seltsamer Formation. Besah ihn aber gleichsam stets nur kühl bewundernd von unten, stieg nie zu ihm empor ... Die Zeit blickt vielfach über Joachims Ideale hinaus, sie sucht die Klassiker der Zukunft. Aber es war eine Beruhigung, diesen sicher wandelnden Mann am Leben zu wissen, wenn ‚Salome‘ die Gemüter verwirrte, die grossen, mehrstündigen Symphonieen gegen die Nerven anstürmten“. — Eingehend spricht Korngold von Joachims Verhältnis zu Brahms. „Was später Bülow für Brahms’ Orchestermusik, tat Joachim frühzeitig für dessen Kammermusik, für dessen Geigenkompositionen. Anderseits enthüllte sich in der vollen Hingabe an Brahms Joachims vorwiegend reproduktive Künstleranlage. Vermochte er doch ohne merklichen Kampf der eigenen Produktion zu entsagen, den Komponisten in sich zu verabschieden, der in einigen Ouvertüren, vornehmlich aber in dem ‚Violinkonzert in ungarischer Weise‘ wie in den ‚Variationen für Violine und Orchester‘ Ernst und Bildung, wenn auch wenig Persönlichkeit gezeigt hatte.“

Bronislaw Hubermann erzählt in dem Aufsatz: „Meine Erinnerungen an Joseph Joachim“ (18. VIII.) von seinem ersten Zusammentreffen mit dem Meister, dem er 1892 als neunjähriger Knabe vorgestellt wurde. Als Joachim hörte, dass ihm wieder ein geigendes Wunderkind vorspielen solle, wehrte er zuerst unwillig ab; als er aber auf Bitten der Eltern des Knaben Spiel gehört hatte, schloss er ihn „tränenden Auges in die Arme“ und ebnete ihm dann mit grosser Güte den Weg in die Öffentlichkeit. Über Joachims Spiel sagt Hubermann: „Mein ganzes Leben lang werde ich an den rührenden überwältigenden Eindrücken der letzten Joachim-Quartette zehren. Es war höchste Abgeklärtheit, dabei doch die frischeste Gestaltungskraft und die innigste Inbrunst, die aus seinen Tönen sprach. Nichts Irdisches haftete mehr diesem Evangelisten an, ausser den Mitteln, über die er zu seinen Offenbarungen verfügte. Und auch diese erschienen mir manchmal wie ein Wunder. Wenn ich, von meiner Andacht erwachend, zum Podium aufschaute und dieses ehrwürdige, ergraute Haupt erblickte, musste ich mich unwillkürlich fragen, wie ist es möglich, dass sich dieser Greis einen solchen Grad auch rein technischer Frische bewahrt hat. Ein geradezu anatomisches Rätsel blieb mir bis an sein Lebensende seine Bogenführung, um die ihn alle jüngeren in der Fülle ihrer Kraft stehenden Geiger beneiden konnten. Am liebsten folgte ich ihm in jene höchsten Regionen der Musik, in deren Erschliessung eines seiner unvergänglichen Verdienste liegt. Wo man bis dahin nur Eis und felsiges Gestein vermutete, da pflückte er die schönsten Alpenrosen und Edelweiss und eröffnete den herrlichsten Fernblick auf blaue, von linden Lüften sanft bewegte Seen, umrahmt von blumengeschmückten, im Sonnenschein erstrahlenden Fluren.“

In dem Aufsatz „Felix Weingartner“ (22. VIII.) spricht Julius Korngold die Meinung aus, dass der neue Wiener Hofopern-Direktor in einigen Eigenschaften Ähnlichkeit mit seinem Vorgänger Mahler habe. Gleich diesem sei Weingartner eine „impulsive Künstlernatur“, unberechenbar und sprunghaft, ein „rücksichtsloser Verfechter seiner Überzeugungen“. Stets habe er sich von „Clique und Claque ... sorgsamst ferngehalten“. Seine Art zu dirigieren, die in früheren Jahren von den „Schwächen des Pultvirtuosentums, dessen Auslegesucht und Nüancenjagd“ nicht frei gewesen sei, zeige jetzt „eine immer wachsende Neigung zu Einfachheit und Natürlichkeit“. Dass Weingartner auch Komponist, sogar Opernkomponist ist, sei kein Grund, ihn für ungeeignet zu halten, das Amt eines Operndirektors auszuüben. In den meisten in Wien bisher bekannt gewordenen Werken Weingartners sei „die Erfindung bescheiden, nicht recht persönlich“; sie seien aber „durchwegs ernste, gebildete Musik“, „rechtschaffene, gerad gewachsene Symphonieen“. Korngold bespricht auch kurz die Schriften Weingartners, in denen er „zumeist gesunde und natürliche Ansichten“ ausgesprochen findet. Allerdings gebe Weingartner „auch abgegriffene Münze, ohne sie auf ihre Echtheit zu prüfen, weiter“. Interessant sei „die warme Anerkennung, die Weingartner dem Komponisten Mahler in seiner Schrift ‚Die Symphonie nach Beethoven‘ spendet“.

In dem Aufsatz „Ignaz Brüll“ (18. IX.) zeichnet Julius Korngold ein Bild des liebenswürdigen Charakters des Verstorbenen und bespricht seine Werke. Zur allgemeinen Charakteristik der Brüll'schen Kunst schreibt er u. a.: „Er ist von seinen Anfängen bis zu seinem Ende derselbe geblieben, der gleiche anspruchslos, oft allzu anspruchslos, in einem begrenzten Empfindungskreis verharrende, mit einfachen Ideen und Mitteln einfach schaltende, naive Musiker ... Brüll war von der Natur mit jener echten musikalischen Begabung bedacht, die sich in der Mühelosigkeit und Natürlichkeit der melodischen Erfindung äussert. Fast aus-

schliesslich neigten aber diese auf das schlichteste zugeschnittenen Melodieen einer gefälligen, gemütlichen, zuweilen auch ein wenig hausbackenen Lyrik zu . . . Reichere Ausnützung der Kräfte der Harmonik lag ihm fern, und Tongedanken breiter zu entwickeln, sich ringend durchsetzen zu lassen, war seine Sache nicht. Er schien in der besten aller Tonwelten zu leben, Dissonanz und Seelenkampf nicht zu kennen . . .“ Korngold nennt Brüll den einzigen Opernkomponisten, der „sich ganz dem Banne Wagners zu entziehen vermochte“. Auch von Brahms sei Brülls Schaffen nicht beeinflusst worden, trotzdem er mit diesem freundschaftlich verkehrte.

AUGSBURGER ABENDZEITUNG (Beilage: Der Sammler) vom 10. August 1907. — Paul Marsop widmet dem vor einigen Tagen gestorbenen Münchener Musikschriftsteller Theodor Goering einen warmen Nachruf („Theodor Goering“).

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1907, No. 172. — In dem Aufsatz: „Zum ersten Mal in Bayreuth“ erzählt Richard Sternfeld von seiner Fahrt zur zweiten Aufführung des „Parsifal“ im Jahre 1882 und schildert die Eindrücke, die die Zuhörer von dieser Aufführung empfingem. Über das Erscheinen der Dichtung des „Parsifal“ im Jahre 1877 schreibt Sternfeld: „Welch ein Erstaunen der Leser, als sie dies Mysterium zuerst auf sich wirken liessen! . . . Wie manche — wir wissen es von Nietzsche — wurden an ihm irre, weil sie, kurzsichtig und kleingläubig, nicht erkannten, dass der Meister hier zu einem höheren Fluge die Schwingen seines Genius entfaltet habe. Sie hatten vielleicht im ‚Tristan‘, im ‚Ring‘ eine Weltanschauung gefunden, die der ihrigen entsprach und die sie nun als die für Wagner abschliessende ansahen. Sie verstanden es nicht, dass der Meister nun, da sein Leben sich neigte, den trostbedürftigen Blick zum Golgatha erhoben und, wie die grössten der deutschen Dichter und Musiker am Schlusse ihres Schaffens, ein religiöses Werk vollendet hatte, das mit seiner erhabenen Weihe kein Abirren von der Bahn, sondern das Erreichen des Zieles bedeutete.“ Über die Vorgänge am Schlusse der Aufführung berichtet Sternfeld: „Da geht eine mächtige Bewegung durch die enthusiastische Hörerschaft. Der Vorhang zieht sich noch einmal auseinander, und plötzlich steht er unter seiner Künstlerschar, der unscheinbare Mann mit dem gewaltigen Haupte, der all dies Wunder schuf. Er beginnt zu reden in einfachster Weise, mit herzbewegendem Ausdrucke der vibrierenden Stimme, mit dem leuchtenden Blicke der wunderbaren Augen. Mancher mochte wohl gedacht haben, es würde wieder, wie 1876, zu einem ernsten und mahnenden Künstlerworte kommen, das dann, viel erörtert und gröblich missverstanden, neuen Kampf erregen könnte; statt dessen nur die schmucklosen Worte des dankerfüllten Menschen, der seinen Künstlern, dem Kapellmeister, den Orchestermitgliedern sagen will, was er nach solchen Taten ihnen schuldet. So geht er von der Bühne, die er mit diesem Werke für alle Zeiten geweiht hat, dem hehren Werke, das sein letztes sein sollte und sein musste; die Blicke folgen ihm, als wollten sie sich noch einmal einprägen, was sie nie mehr sehen würden; denn eine Ahnung sagte uns, dass dies ein Abschied sei für immerdar.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 14. September 1907. — Georg Gräners Aufsatz „Zum Kapitel: Richard Strauss“ enthält eine scharfe Kritik der Schrift „Richard Strauss als Musikdramatiker“ von Eugen Schmitz und Angriffe gegen die moderne „symphonische Dichtung“ überhaupt.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) vom 9. August 1907. — Felix Weingartner schildert in dem Aufsatz

„Die Solisten in den Orchesterkonzerten" den Verlauf eines Konzertes, in dem die meisten Zuhörer ihre Aufmerksamkeit mehr dem Aussehen der Solisten, ihrer Toilette usw. als der Musik zuwenden, und schreibt dann: „. . . Der Solist ist weder dazu da, im Rahmen eines Symphoniekonzertes sein Können zu produzieren, noch auch die Kasse zu füllen, sondern dazu, diejenigen Werke interpretieren zu helfen, die seiner Mitwirkung bedürfen. Die oberste Forderung scheint mir daher die zu sein, dass man in einem Symphoniekonzert nur solche Werke aufführt, die in den Rahmen eines solchen Konzertes passen. Damit wird die allgemeine Frage der Programmzusammenstellung berührt. Hierüber hat Siegmund v. Hausegger in den ‚Süddeutschen Monatsheften' zumeist sehr treffende Grundsätze aufgestellt, deren Befolgung ich empfehle. Mich seinen Äusserungen zum Teil anschliessend, finde ich, dass von Werken, die solistische Mitwirkung erfordern, für Symphoniekonzerte nur wertvolle Instrumentalkompositionen mit solistischer Behandlung des Klaviers oder eines andern Instrumentes, sowie selbständige Gesangstücke mit Begleitung des Orchesters in Frage kommen sollen. Das Orchesterlied könnte von Komponisten und Dirigenten liebevoller gepflegt werden, als dies bisher geschieht. Auch gegen stilvoll instrumentierte Klavierlieder, sofern nur ihr textlicher und musikalischer Gehalt dem orchestralen Gewande nicht widerstrebt, wird nichts einzuwenden sein. Schuberts „Erlkönig", von Berlioz instrumentiert, sollte endlich einmal aufgeführt werden. Mottls sehr glückliche Versuche mit den Liedern von Wagner und einigen von Schubert könnten verständnisvolle Nachahmung finden. Werke intimen Charakters jedoch, Klavierstücke, kleine Instrumentalsätze und Lieder mit Klavierbegleitung sollten aus dem Orchesterkonzert verbannt sein, ebenso wie alle Virtuosenstücke, diese, weil sie nicht würdig sind, neben bedeutenden symphonischen Schöpfungen gehört zu werden, jene, weil sie im grossen Raume nicht zur beabsichtigten intimen, sondern nur zu äusserlicher Wirkung kommen können, gerade dadurch aber die Aufmerksamkeit des Publikums von den Hauptwerken des Abends ablenken, durch beides aber zum künstlerischen Zweck des Orchesterkonzerts in Widerspruch stehen. Auch die Arie möchte ich ausschalten, weil sie nur im Zusammenhang mit der Oper oder dem Oratorium, in denen sie steht, Sinn hat. Sie mag geduldet werden, wenn ein Sänger ein eigenes Konzert gibt, obwohl es nach meinem Gefühl stets lächerlich wirkt, wenn eine Dame in Abendtoilette „O zittre nicht, mein lieber Sohn" seufzt, oder ein befrackter Herr sich über die „tobenden Heiden" aufregt. Was endlich die Zugaben betrifft, so sollten sie einfach verboten werden. Hat ein Stück solchen Erfolg, dass das Publikum seine Wiederholung stürmisch fordert, so möge ein Dacapo ausnahmsweise gestattet sein, in der Voraussetzung, dass diese Ausnahme nicht zur Regel wird. Dem Solisten darf es aber nicht erlaubt sein, durch willkürliche Hinzufügungen das Programm zu verändern, schon deshalb nicht, weil die zugegebenen Stücke oft so ungeschickt wie möglich gewählt werden . . . Versuchte man es nur einmal mit Einsicht und gutem Willen, wenn nicht mit einem Schlag, so doch allmählich Wandel zu schaffen, . . . veranstaltete man auch öfters ein Konzert o h n e solistische Mitwirkung, aber mit möglichster Vollendung der orchestralen Vorträge, so würde man sich bald überzeugen, dass das Publikum nicht opponiert, sondern mit weit grösserer Hingabe, als es bisher möglich ist, den Darbietungen lauscht . . ."

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG vom 21. September 1907. — In dem Aufsatz „Beethovens Missa solemnis und Neunte Symphonie" von » t « wird versucht,

den „philosophischen Kern“ der beiden Werke darzulegen. In der „Missa solemnis“ sei „ein Bekenntnis ausgesprochen, das Beethoven nie in Worten ausdrückte: den ‚Frieden‘, die Rettung vor der Naturkausalität, die kann ihm [dem Menschen] auch Gott, die höhere Macht, nicht geben. Das ist ein Unmögliches. Der Mensch erbat sich von Gott etwas, was auch dieser ihm nicht geben konnte. Und deshalb muss die Messe auch pessimistisch schliessen, Resignation beschleicht den Menschen: er hat einzig die furchtbare Gewissheit erhalten, dass der heisserflehte ‚Frieden‘ dem Menschen nicht beschieden ist. Das ist alles: das ist der Inhalt der Messe. Damit, mit dieser zitternden Gewissheit, bricht das Werk ab ... Auf den ‚Frieden‘ müssen wir verzichten, diesen Gedanken nachzusinnen, führt uns in Verzweiflung oder in tatenloses Dahinträumen; die Vorsehung gab uns aber statt dessen etwas andres, die Betätigung und zwar die durch die Freude geadelte Betätigung. Und dies ... führt Beethoven in den ... Bildern des letzten Satzes [der Neunten Symphonie] aus; was er hier schildert, sind die durch die Freude erlangten Zustände. Wer in diesem Sinne den letzten Satz versteht, dem wird er nicht zu lang und auch nicht zu bunt vorkommen, denn er würde damit eingestehen, dass er für die von der Freude geschaffenen höheren Zustände kein Verständnis zeigt“.

BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) vom 28. und 29. August 1907. — Der interessante Aufsatz „Melodie und Rhythmus in Sprache und Musik“ von Karl Meinhof handelt hauptsächlich von dem Rhythmus in der Sprache und der Musik der Neger im Sudan. Die Sprachen dieser Völker „bestehen aus einsilbigen Wurzeln, die man aneinanderfügt. Jede Wurzel hat ihre ihr eigentümliche Tonhöhe, die sie mit grösserer oder geringerer Stetigkeit auch im Zusammenhang des Satzes festhält. Auf diese Weise ergibt sich für die gesprochene Rede eine Melodie, die von den Tonhöhen der einzelnen Wurzeln bestimmt wird. Diese Melodie wird weder durch den Affekt, noch durch den Wechsel von Hauptsatz und Nebensatz, auch nicht durch die Fragestellung irgendwie geändert — die Melodie eines Satzes ist absolut feststehend.“ ... „Die Negersprache wird von der Melodie beherrscht, der Rhythmus hat keine oder eine geringfügige Bedeutung. Die europäische Sprache wird vom Rhythmus beherrscht, die Melodie tritt dagegen zurück.“ An der Musik dagegen „interessiert den Europäer zunächst die Melodie, der Rhythmus kommt erst in zweiter Linie. Dem Afrikaner ist in der Musik der Rhythmus alles, die Melodie tritt dagegen zurück. — Die Normen der Sprache sind also den Normen der Musik entgegengesetzt.“ „Da ein Satz bei ihnen [den Sudan-Negern], auch wenn er gesprochen wird, eine feste Melodie hat, kann an dieser Melodie beim Singen nichts geändert werden. Aber da man die Lieder in der Regel bei der Arbeit und beim Tanz, also bei rhythmischen Bewegungen singt, wird bei der Musik der bereits vorhandenen Melodie etwas Neues hinzugefügt, das ist der Rhythmus .... Diesen Tatbestand hat der rühmlichst bekannte Sprachforscher Westermann für das Ewe nachgewiesen .... Wie nun der Europäer seine Freude an der Melodie vermehrt, indem er den melodischen Kontrapunkt anwendet, so sucht nun auch der Afrikaner Mannigfaltigkeit in die Musik zu bringen. Er wendet dazu den ‚rhythmischen Kontrapunkt‘ an. Es war das Verdienst von E. v. Hornbostel und O. Abraham, dass sie den ‚rhythmischen Kontrapunkt‘ in indischer Musik nachwiesen. Neuerdings ist er nun von denselben auch in afrikanischer Musik gefunden, und wir haben gemeinsam festgestellt, dass man z. B. in der Ewe-Musik bis zu sechs verschiedenen Rhythmen gleichzeitig anwenden kann — eine Art der Musik, die uns Europäern zunächst gänzlich unverständlich

ist.“ Die Völker Afrikas, deren Sprache Rhythmus und deren Musik Melodie hat, sind nach Meinhofs Ansichten von kaukasischen und hamitischen Völkern beeinflusst.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 18. und 20. Sept. und 2. Okt. 1907. — Der Aufsatz „Ignaz Brüll“ (18. IX.) von Friedrich Möhl enthält eine kurze Lebensbeschreibung und eine Charakteristik der Werke des Verstorbenen. — Roman Woerner veröffentlicht einen ausführlichen Aufsatz über den gymnastischen Unterricht von Emil Jaques-Dalcroze („Jaques-Dalcroze“) (20. IX). — Paul Marsop veröffentlicht unter der Überschrift „Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek“ (3. X.) den 2. Jahresbericht dieser Bibliothek, dem wir die folgenden Angaben entnehmen: „In der abgelaufenen Arbeitsperiode erfolgten 3747 Ausleihungen, gegen 2912 im Vorjahre — was ein Mehr von 833 in sich begreift. Davon entfallen unter anderem auf die Abteilungen Klavierkompositionen für zwei und für vier Hände (Originalkompositionen und Übertragungen) zusammen 880, auf Werke für Violine, Viola, Violoncell 520, für Blasinstrumente 78. Die Fächer ‚Kammermusik in Stimmen‘ wurden 139mal, ‚Gesänge mit Klavierbegleitung‘ und ‚Sammlungen von Volksliedern‘ 335mal, die Bücherei 252mal in Anspruch genommen. Klavierauszüge von Opern und Oratorien gaben wir 1294mal ab. Davon trugen 511 den Namen Richard Wagner auf dem Titelblatt. Rechne ich 64 Ausleihungen der Arrangements einzelner Abschnitte aus den Ring-Dramen, den ‚Meistersingern‘ usw. und 33, die Einzelbände der ‚Gesammelten Schriften‘ betrafen, hinzu, so behauptet sich der Bayreuther Meister mit der Zahl 608 an erster Stelle in der Jahresstatistik. Haydn wurde 113mal, Mozart 234mal begehrt (gegen 204 im Vorjahre), Beethoven 302mal (gegen 226 im Vorjahre). Weber trat diesmal gegen Schubert zurück. Schumann und Liszt standen mit respektablen Ziffern im Vordergrunde, wogegen wir die Chopin-Hefte auch diesmal verhältnismässig selten aus den Regalen hervorzuziehen hatten. Hugo Wolf hielt sich auf der im Vorjahre eingenommenen Höhe. — Unter den führenden Musikern der Gegenwart steht Richard Strauss mit 74 Nummern an der Spitze; ihm folgen in kurzen Abständen Thuille, Schillings, Pfitzner, Klose und Reger. — Italienische Opernkomponisten waren 136mal an der Reihe (gegen 122 im Vorjahre), französische 91mal (gegen 62). Verhältnismässig selten wurde nach Chormusik gefragt, wogegen sich in letzter Zeit eine stärkere Sympathie für Orgelliteratur kundgab. Auch das vorhandene sehr reichhaltige Studienmaterial (für Gesang, Klavier und alle Orchesterinstrumente) kam neuerdings mehr und mehr in Umlauf.“ Am Schlusse teilt Marsop mit, dass in Stuttgart und in Hamburg die Gründung ähnlicher Bibliotheken beabsichtigt wird. In der pädagogischen Monatsschrift „Der Säemann“ veröffentlichte Paul Marsop ebenfalls einen ausführlichen Bericht über die Musikalische Volksbibliothek, den wir in der „Revue“ des 2. Septemberheftes besprochen haben.

PRAGER TAGBLATT vom 4. August, 10. September und 3. Oktober 1907. — In den vier Kapiteln des Aufsatzes „Musikalische Apokryphen“ (4. VIII.) teilt Richard Batka mit: 1. dass das in dem „Notenbüchlein“ der Anna Magdalena Bach stehende Lied „Willst du dein Herz mir schenken?“ wahrscheinlich nicht von Johann Sebastian Bach, sondern von dem Italiener Giovannini, der zur Zeit Bachs in Leipzig lebte, verfasst und komponiert wurde; 2. dass die Mozart zugeschriebene Komposition des Gotter'schen Liedes „Schlafe mein Prinzchen“ von dem Berliner Arzt Dr. Bernhard Fliess um das Jahr 1796 geschaffen wurde; 3. dass das Ständchen „Liebes Mädchen, hör' mir zu“ vielleicht nicht von Haydn, sondern von

Mozart stammt; 4. dass die ersten drei Verse des Liedes „Kein Hälmchen wächst auf Erden", als dessen Verfasser man vielfach Friedemann Bach betrachtet, wahrscheinlich von dem Romanschreiber Brachvogel, die letzten drei Verse von dem Berliner Superintendenten Wilhelm Wegener gedichtet wurden, und dass das Lied erst um das Jahr 1860 von einem Unbekannten komponiert wurde. — In dem Aufsatz „Lärm" (10. IX.) klagt Richard Batka über das unnötige Lärmen auf der Strasse und im Hause und verlangt, dass die Polizei ebenso das Ohr vor nervenzerrüttendem Lärm schütze, wie sie Lunge, Nase und Auge vor anderen gesundheitsschädlichen Einflüssen zu bewahren sucht. Auch empfiehlt er Häuser mit Korkeinlagen in den Wänden zu bauen, damit die Schallwellen so gedämpft werden, dass man nicht das Klavierspielen und Spektakelmachen der Nachbarn anzuhören braucht. — Unter der Überschrift „Ein Besuch in Glucks Heimat" (3. X.) beschreibt Richard Batka einen Ausflug nach Komotau, Johnsdorf und Eisenberg. „Unsere suchenden Abschiedsblicke erspähten nirgends [in Komotau, wo Gluck das Gymnasium besuchte] ein Zeichen der Erinnerung an den grossen Tonkünstler, der diese Stätten einst geweiht hat. Nicht die kleinste Gedenktafel mahnt den fremden Besucher daran, und bei der einheimischen Bevölkerung ist sein Gedächtnis verklungen. Wäre es da nicht an der Zeit, dieses Versäumnis nachzuholen und zu bekunden, dass wenigstens die gebildeten Kreise den kunstgeschichtlichen Beziehungen ihrer Heimat nicht teilnahmslos gegenüberstehen? Mit Vergnügen hörte ich, dass wenigstens die musikalischen Traditionen im Komotauer Gymnasium fortleben. Es ist eine der wenigen österreichischen Anstalten, die noch ein Schülerorchester haben, das in seinem Jahreskonzert sich an Symphonieen von Mozart und Beethoven wagen kann. Diese Konzerte durch Behörden und Gesellschaft zu fördern und als ‚Gluckkonzerte' auszugestalten, d. h. grundsätzlich (aber nicht ausschliesslich) der Pflege Gluckscher Musik zu widmen, wäre ein lebendiges Denkmal und noch verdienstlicher als Tafeln, Büsten und Statuen."

STETTINER TAGEBLATT vom 11. August 1907. — Erich Müller veröffentlicht den Aufsatz „C. Ad. Lorenz. Zum 70. Geburtstage des Meisters", der, wie der in unserer Zeitschrift (1907, 1. Augustheft) erschienene Aufsatz desselben Verfassers, eine Lebensbeschreibung des Komponisten und eine Besprechung seiner Hauptwerke enthält.

ZU JOSEPH JOACHIMS TODE veröffentlichten fast alle grösseren deutschen Tagesblätter ausführliche Aufsätze, in denen das Leben und das Wirken des Verstorbenen ausführlich beschrieben wurden. Wir können hier nur einige der längeren dieser Nachrufe nennen: **Berliner Tageblatt** vom 16. August: „Joseph Joachim †" von Leopold Schmidt. — **Nationalzeitung** (Berlin) vom 15. August: „Joseph Joachim" von Wilhelm Altmann. — **Tägliche Rundschau** (Berlin) vom 16. August: „Professor Joseph Joachim" von Walter Paetow. — **Vossische Zeitung** (Berlin) vom 15. und 16. August: „Joseph Joachim †" (anonym). — **Breslauer Zeitung** vom 16. August: „Joseph Joachim. Ein Gedenkblatt" von Paul Mittmann. — **Erfurter Allgemeiner Anzeiger** vom 16. August: „Joseph Joachim †" von Max Puttmann. — **Frankfurter Zeitung** vom 16. August: „Joseph Joachim. Eine Würdigung" von Hermann Gehrmann. — **Neue Freie Presse** (Wien) vom 16. und 18. August: „Joseph Joachim" von Julius Korngold und „Meine Erinnerungen an Joseph Joachim" von Bronislaw Hubermann (Inhaltsangabe siehe oben).

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Opernhaus gab als erste Novität des Winters Puccini's „Madame Butterfly". Trotz einer unleugbar guten Aufführung und des üblichen Premierenbeifalls ist ein eigentlicher Erfolg nicht zu konstatieren. Das liegt in der Natur des Werkes begründet. Die Textdichter Illica und Giacosa haben mit ihrer (nach englischer Vorlage verfassten) „japanischen Tragödie" dem Komponisten keinen glücklichen Stoff geboten, und Puccini ist als Dramatiker nicht stark genug, um für sich allein den Sieg zu erstreiten. In drei für ihren Inhalt zu lang ausgesponnenen Akten erlahmt das Interesse an dem Schicksal der zierlichen Butterfly, und der theatralisch effektvolle Abschluss vermag daran nichts mehr zu ändern. Die realistischen Akzente einer Selbstmordszene lassen sogar das sentimentale Liebesidyll in schrillen Dissonanzen enden, die dem künstlerischen Eindruck des Ganzen eher Abbruch tun, wie man überhaupt gewisse Konzessionen an das Theater in dem sonst lyrisch angelegten Werke unangenehm empfindet. Immerhin ist die Figur der Titelheldin liebevoll herausgearbeitet. Der Heiratsvermittler, der Konsul, die Dienerin sind dagegen nichts als Verlegenheitsfiguren, während der europäische Liebhaber Butterflys dem Zuschauer menschlich unverständlich und deshalb unsympathisch bleibt. Nur eine Szene wirkt wahrhaft ergreifend. Auf die Kunde von der Wiederkehr des englischen Schiffes eilt Butterfly ans Fenster und starrt in die Nacht dem Liebsten entgegen; bei Beginn des folgenden Aktes ist es Morgen geworden, und noch immer harrt die Verlassene unbeweglich auf ihrem Posten. Dies rührende Bild hat auch den Komponisten inspiriert. Solche Momente, einige zarte Lyrismen und der auch in der Musik gewahrte Reiz des Exotischen können jedoch für den Mangel an Handlung und geschickter Ausnutzung der Grundidee nicht entschädigen.

Haben wir es nun auch nicht mit einem bühnenwirksamen Drama oder einer irgendwie bedeutsamen Dichtung zu tun, so muss doch die feine und geistreiche Partitur zum mindesten den Musiker interessieren. Selbst in seinen schwächeren Arbeiten verleugnet Puccini nicht den Meister und bleibt der bedeutendste lebende Tonsetzer Italiens. Ist auch in der „Butterfly" die Erfindung nicht sonderlich stark, hält sich Puccini in seiner Eigenart nicht frei von Maniertheit, gestattet er sich zuweilen triviale Wendungen oder veristische Effekte, so überwiegt doch das Aparte, und eine Summe von Kunst steckt in dieser Musik, die allein schon Hochachtung abnötigt. Das Koloristische ist mit besonderer Vorliebe behandelt, die Instrumentation ebenso wohlklingend wie interessant. Freilich für eine tiefergehende Wirkung sind all diese Mittel zu kleinlich und raffiniert. Deshalb bleibt ihnen auch die Macht über die Menge versagt. Die Aufführung unter Leo Blech wurde dem Charakter des Werkes in anerkennenswerter Weise gerecht. Unterstützt wurde sie nicht unwesentlich durch eine äusserst malerische und stilvolle Ausstattung der Szene. Für die tragende Rolle brachte Frl. Farrar, die auch in Spiel und Maske möglichst echt zu sein trachtete, mancherlei mit: die biegsame zierliche Gestalt, eine lässige, gleichsam passive Sinnlichkeit, etwas glaubhaft Unentwickeltes. Wärme dürfen wir freilich nicht von ihr verlangen, und wo das Püppchen später die starken Empfindungen des Weibes zu geben hatte, merkte man wie immer das Gemachte. Ihr Partner war der neugeworbene amerikanische Tenor Maclennan, dessen hübsche Mittel noch der rechten Kultivierung harren, der aber in der Behandlung der schnell erlernten deutschen Sprache Intelligenz bewies. Sonst waren noch Frl. Rothauser und die Herren Hoffmann, Lieban, Philipp und Grieswold beschäftigt. Der Chor sang das Wenige, aber nicht Leichte, das ihm zufiel, mit bemerkenswerter Reinheit. Dr. Leopold Schmidt

KÖLN: Trotz der guten Aufführung im Opernhause hat Puccini's „Tosca" in voriger Spielzeit das Publikum derartig abgestossen, dass zu der jetzigen Wiederaufnahme in den Spielplan nur ein ganz minimales Häuflein von Theaterfreunden erschien. Unter Otto Lohses fesselnder Leitung boten, ergänzt durch fein abgetöntes Orchesterspiel, Alice Guszalewicz und Clarence Whitehill als Tosca und Scarpia Vorzügliches und auch sonst war für möglichst viel Stimmung in der diesmaligen Aufführung gesorgt, aber die Liebesmühe ist vergeblich. Als Gounodsche Margarete und Elsa im „Lohengrin" hat sich die von Breslau gekommene jugendlich-dramatische Sängerin Fina Widhalm trotz einiger Schablone in Gesangsstil und Spiel vermöge ihrer hervorragend schönen stimmlichen Mittel und einer sichern Glätte der ganzen Leistungen unter lebhafter Zustimmung des Publikums bestens behauptet. Paul Hiller

MÜNCHEN: Die Münchener Richard Wagner-Festspiele. — Was man im Vorjahre noch nicht gewagt hatte, diesmal wurde es Ereignis. Man gab im Prinz-Regenten-Theater dreimal den „Ring"; dazu kamen viermal „Tristan", und je zweimal die „Meistersinger" und „Tannhäuser". Dass das Experiment gelang, dazu mag das Fehlen der Bayreuther Festspiele beigetragen haben; aber jedenfalls, es gelang vollkommen. Die allermeisten Vorstellungen waren ausverkauft, und das finanzielle Ergebnis soll infolgedessen auch recht befriedigend sein. Dem unbestreitbaren äusseren Erfolg entsprach im wesentlichen auch der innere; trotz der Ausstellungen, die man in manchen Punkten machen kann, muss man bei einem überschauenden Rückblick Anerkennung und Lob, die sich die Festspielleitung errungen hat, im grossen und ganzen als wohlberechtigt bezeichnen. Uneingeschränkte Bewunderung verdient die Orchesterleitung unter Mottl, dessen geniale, unübertreffliche Interpretation der „Ring"- und der „Tristan"-Partitur über jede Kritik erhaben ist. Nicht minder gut hielt sich das Orchester unter unserem altbewährten Wagnerdirigenten Fischer, der den mittleren „Ring" und die beiden „Meistersinger"-Aufführungen leitete, und unter Franz Schalk (Wien), der mit erstaunlicher Beherrschung des ihm bislang fremden Orchesterkörpers und der ihm ungewohnten Klangverhältnisse den „Tannhäuser" in vortrefflicher Weise herausbrachte. Ad vocem Klangverhältnisse möchte ich einen Vorschlag, den meines Wissens Dr. Marsop ge-

macht hat, wieder aufgreifen. Der verschiebbare Schalldeckel unterhalb der Rampe gestattet eine sehr gute Klangregulierung. Allein es sollte noch der Hauptschalldeckel in zwei Schichten geteilt werden, deren eine durch Versenkung entfernbar wäre, um an Stellen, wo man die elementare ungebrochene Wucht des Orchesterklanges ungern vermisst (z. B. bei Tristans Kommen, Akt I, Szene 5), ihm fessellosere höchste Entfaltung zu ermöglichen. Nicht minder Schönes leistete die Regie (Oberregisseur Fuchs und Regisseur Wirk und Maschineriedirektor Klein als Leiter des Dekorationswesens, der Maschinerie usw.) Bühnenbilder von ausgesuchtem Stilgefühl und meist absoluter Überwindung alles Theaterlich-Allzutheaterlichen bildeten die Regel. Hervorgehoben muss werden die ganz musterhafte Inszenierung des „Rheingold", ebenso die des „Tannhäuser". Bei „Tristan" bedürfte die Dekoration des ersten Aktes einer Revision, desgleichen der Kampf im dritten Akt. Verbesserungen wies der Walkürenfelsen (Darstellung des Feuers) auf, dagegen müsste der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen mehr im Dunkel der Höhle vor sich gehen, und auch die Schlussdekoration der „Götterdämmerung" ist ein immer noch ungelöstes Problem ungeachtet mancher Fortschritte. Auch ob es opportun ist, das Anreiten der Walküren nur noch durch einen schwachen Blitz, entgegen Wagners Vorschrift, zu markieren, kann fragiich erscheinen. Nun zu den Solisten. Eine Flut berühmter Namen! Feinhals (München) sei an erster Stelle genannt; seine Meisterleistungen als Hans Sachs und als Wanderer im „Siegfried" werden unvergessen bleiben; auch seine übrige Darstellung der Wotanpartie stand mit geringen Ausnahmen auf seltener Höhe. Als Wotan sahen wir auch Whitehill (Köln), der besonders in der „Walküre", vor allem mit der ausdruckvollst gebrachten Erzählung im zweiten Akt, befriedigte. Unser Heinrich Knote sang Tristan, Tannhäuser, Siegfried und Walther Stoltzing; seine Stimme strahlte in ungetrübtem Glanze, an der Ausarbeitung seiner Rollen im einzelnen (Tristan 3. Akt, Siegfried 1. und 3. Akt z. B.) wäre nach Seite von Spiel und rhythmischer Prägnanz noch dies und jenes nachzuholen und zu korrigieren. Als Tristan und Siegfried liess sich auch Ernst Kraus hören, der trotz gesanglicher Eigentümlichkeiten insbesondere als Siegfried schönen Erfolg hatte, als Tannhäuser und Stoltzing Slezak (Wien), der mit guter Stimme und Erscheinung eminentes Vortragstalent vereinigt; seine Romerzählung gab dafür vollgültigen Beweis. Weiter muss mit hohem Lobe gedacht werden des trotz einer nicht immer einwandfreien Stimmbehandlung und Vokalisation überaus eindruckstiefen Siegmund Burgstallers, des Hagen Gillmanns, der sich nur hüten sollte, sein mächtiges Organ auch noch über seine Grenzen zu forcieren, ferner des musterhaften dämonischen Alberich Zadors und Breuers und Reiss' Mime. Als Fafner und Fasolt bewährten sich ausgezeichnet Gillmann und Bender; letzterer sang ebenso einwandfrei die Rollen des Hunding, des Landgrafen im „Tannhäuser" und des König Marke. Nenne ich noch Brodersens Gunther und Wolfram, Baubergers Kurwenal, Reiss' David, der nur in der ersten „Meistersinger"-Aufführung in der Höhe stark versagte, Gillmanns Landgraf, Geis' köstlichen Beckmesser und Briesemeisters weitbekannten Loge, so mag diese Aufzählung für die Güte des Ensembles sprechen. Als Brünnhilde trat neben Frau Plaichinger Frl. Fassbender in den Vordergrund mit einer ganz prachtvollen Leistung, der sie eine nicht weniger dramatisch empfundene und hinreissende Isolde und Venus zur Seite stellte. Ihre langandauernde Stimmerkrankung scheint völlig behoben, ebenso wie erfreulicherweise die von Frl. Morena, welche die Elisabeth und Sieglinde tiefpoetisch und ergreifend gestaltete. Nicht minder entzückte Frl. Koboth als ganz reizendes Evchen, als Freia und Gutrune die Hörer. Mit der Brünnhilde von Frau Gulbranson konnte ich mich nicht durchweg befreunden, ungeachtet ihrer Bayreuther Schulung und ungeachtet vieler grossgearteter Momente, die sie der Rolle abgewinnt. Eine gewisse Derbheit in der ganzen Auffassung verstimmt manchmal doch recht sehr. Frau Wittich (Dresden) fehlt als Isolde bei aller Grösse etwas die zwingende Poesie, die dieser Rolle entströmen muss, und so konnte auch sie, wie übrigens gleicherweise als Sieglinde, nur teilweise befriedigen. Wenig Glück hatte Frl. Fay bei ihrem Auftreten als Gutrune, Evchen, Elisabeth und Sieglinde; die Festspielleitung beging mit ihrer andauernden Verwendung einen Fehler, da schöne Stimme und guter Wille allein für die Festaufführungen nicht ausreichen, und die geistige Durchdringung dieser Rollen bei Frl. Fay noch starke Fortschritte zu machen hätte. Untadelig ist Frau Preuse-Matzenauers Brangäne, wie ihre Waltraute, Magdalene und Fricka. Frau Burg-Zimmermann als Freia und Waldvogel, Frau Burk-Berger als Venus, Frau Bosetti als Hirte im „Tannhäuser" und Waldvogel (als Waldvogel war sie übrigens ebenso unverständlich wie meist Frau Burg-Zimmermann) und Frau Gmeiner (Weimar) als Erda mögen hier die Reihe guter Namen vervollständigen. Und doch — trotz aller glänzenden Namen, trotzdem ihre Träger, wie die Vertreter der Nebenrollen ihr Bestes taten, so dass, alles zusammengenommen, Aufführungen zustande kamen, die weit über dem Niveau der Repertoireaufführungen unserer grossen Bühnen stehen und so eben nur in Bayreuth und im Prinz-Regenten-Theater möglich sind, — trotzdem gibt gerade der solistische Teil des Festspielmechanismus zu einer einschränkenden Bemerkung Anlass. Ein Uhrwerk mag noch so wundervoll im einzelnen gearbeitet sein, — sind nicht alle Räder in sorgfältigster Weise aufs genaueste ineinandergefügt, so wird es ungleichmässig funktionieren. Ähnlich ist es auch hier. Einmal scheint die nötige Anzahl von Proben gefehlt zu haben, sogar bei den einheimischen Künstlern, um ein reines Zusammenarbeiten und Gelingen zu verbürgen. Und dann vermag, insbesondere noch mit dem Repertoirebetrieb das Jahr über belastet, auch der genialste und arbeitskräftigste Dirigent nicht jeden einzelnen selbst ganz nach seinen Absichten zu modeln und damit bruchlos in das Ganze einzupassen. Nur wenn, wie das in Bayreuth geschieht, durch einen Vortragsmeister (den die hiesige Kritik bereits des öfteren und auch jetzt wieder forderte)

alle schon ohne Ausnahme nach den Intentionen des Dirigenten durchgebildet sind, und dann alle, auch die „Grossen", in ausreichenden Proben zu vollkommener Einheitlichkeit zusammengeschmolzen werden können, ist es möglich, Unstimmigkeiten und Unzulänglichkeiten in Spiel, Auffassung, sprachlicher und gesanglicher Ausgestaltung ganz zu vermeiden und auch nach dieser Richtung Vollkommenes zu bringen. Wie schädlich eine Unterlassung und Geringachtung da wirkt, zeigte neben minder Empfindlichem die erste Meistersingeraufführung, die in ihren ersten beiden Akten nicht auf dem für die Umstände wünschbaren Niveau stand. Im nächsten Jahre werden ja unsere Festspiele wohl wieder mit Bayreuth um den Siegespreis zu ringen und damit eine neue Feuerprobe zu bestehen haben. Möchte diese Aussicht ein Ansporn sein, nicht auf der heute schon erreichten Höhe stehen zu bleiben, sondern die Festspiele darüber hinaus zu allseitiger absoluter Vollendung zu führen!

Dr. Eduard Wahl

KONZERT

BERLIN: Die Königliche Kapelle unter Weingartner gab das erste Konzert grösseren Stiles in der beginnenden Saison. Das Programm, dem Andenken Joachims gewidmet, fing mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms an, brachte dann die Ouvertüre zu einem Gozzi'schen Lustspiele von Joachim und das Klavierkonzert d-moll von Bach, dessen Solopart von Georg Schumann gespielt wurde. Beethovens Eroika schloss das Programm. Das Joachimsche Werk mit seiner prickelnden Rhythmik, leichtfliessenden Bewegung und durchsichtigen Instrumentation eignet sich wohl, den Hörer für eine Gozzi'sche Komödie in die richtige Stimmung zu versetzen; die musikalische Erfindung steht stark unter Schumannschen Einflüssen.

E. E. Taubert

Das Philharmonische Orchester hat unter der Leitung seines neuen Dirigenten, Dr. Ernst Kunwald, seine populären Symphonie-Konzerte wieder aufgenommen; schon das erste Konzert brachte im Rahmen dieser Konzerte bisher nicht gehörte Werke von Haydn und Händel. Dr. Kunwald, der als Dirigent hier von einer zweimaligen Tätigkeit an der Hofrat Koebkeschen Sommeroper in bestem Andenken steht, will überhaupt in die Programme mehr Abwechslung bringen und hat sich deshalb kontraktlich auch Proben zusichern lassen. Dass er in Scheveningen bereits mit dem Philharmonischen Orchester die beste künstlerische Fühlung gewonnen hat, bewies gleich das erste von ihm geleitete Konzert, das ihm rauschenden Beifall einbrachte. — Der vortreffliche Violoncellist Anton Hekking hat nach seiner Rückkehr von Amerika wieder ein Trio gebildet, und zwar mit zwei jungen Amerikanern, dem Pianisten Clarence Adler und dem Geiger Louis Siegel. Dieses neue Trio führte sich u. a. mit Brahms' H-dur Trio recht glücklich ein. Anton Hekking, der ein klangschönes, neues, nach Dr. Grossmanns Prinzipien gebautes Instrument spielte, wurde sehr gefeiert. Für vokale Abwechslung sorgten Richard Koennecke und Claude Albright, die über eine prächtige, umfangreiche Altstimme verfügt. — Der Geiger Arthur Argiewicz hat seit seinem letzten hiesigen Auftreten unleugbare Fortschritte gemacht: sein Ton ist grösser und edler, sein Vortrag seelenvoller geworden.

Wilh. Altmann

Durch den Vortrag der c-moll Phantasie von Mozart erbrachte Mark Günzburg nicht den Beweis künstlerischer Reife. Abgesehen von nachlässiger Behandlung von Rhythmus und Takt, gibt es noch viel zu tadeln, z. B. das ungleichmässige Anschlagen der Hände, wodurch das akkordische Spiel zur Unmöglichkeit wird, Unsauberkeit der Technik usw. Die von Busoni arrangierte Bachsche Violin-Chaconne wurde zum leeren Bravourstück. Die als Novität gespielte Sonate No. 2 in Es-dur von E. Sauer zeigte den Komponisten von keiner vorteilhaften Seite. Am meisten interessiert der erste Satz, am effektvollsten ist das Scherzo, aber alles ist mühsam zusammengesucht. — Da waren die Lieder aus dem „Schi-King", op. 15, die Bernhard Sekles vorführte, doch etwas anderes. Man hat es hier mit zweifellosem, aussergewöhnlichem Talent zu tun. Wie der Tonsetzer auf dem Programm bemerkt, hat er „die chinesische Literatur benutzt, ohne die chinesisch-musikalischen Elemente zu akzeptieren". Die Vertonung der von Rückert aus einer lateinischen Übersetzung ins Deutsche übertragenen Gedichte ist ihm fast durchgehends vorzüglich gelungen, wenn auch die Deklamation des Textes manchmal wohl zu melodisch ist, wo energisches Rezitieren mehr am Platze wäre. Sehr treffend ist die exotische Koloristik. Leider stehen mitunter neben stärkster Originalität rechte Gemeinplätze. Die Wiedergabe der fesselnden Lieder durch die Sopranistin Anna Kaempfert, vom Komponisten ausgezeichnet begleitet, war hervorragend. — Der Baritonist Karl Götz könnte mit seinen schönen Mitteln eine schätzenswerte Kraft werden, wenn er im Vortrage zu grösserer Freiheit gelangte. Er denkt während des Singens augenscheinlich noch zu viel an das rein Technische. Auch war die Auffassung der „Lieder im Volkston" nicht genügend dem Titel entsprechend. — Kurt Lietzmann hat ebenfalls einen sehr ansprechenden, metallischen Bariton, sollte sich aber vor allem das lästige Tremolo abgewöhnen, wodurch die Reinheit oftmals getrübt wird. Obgleich temperamentvoll, fehlt seinem Vortrag doch jegliche Durchgeistigung, worunter besondera die Lieder von Brahms litten.

Arthur Laser

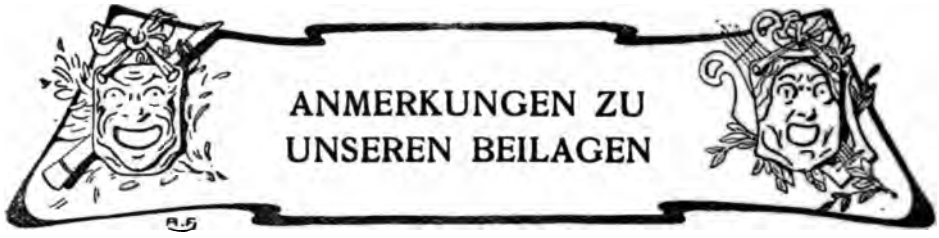
Den dieswinterlichen Konzertreigen eröffnete Felix Lederer-Prina mit einem Liederabend eigener Kompositionen, unterstützt durch Susanne Dessoir. Ein ernstes und ehrliches Bemühen vermag hier doch nicht nach Form, Linie und Inhalt die ... Meistervorbilder zu erreichen, die deutlich hier und da aus diesen Liedern hervorlugen. Es bleibt bei Anläufen und, so auch in harmonischer Hinsicht, einem Hin und Her ohne innere, überzeugende und eigene Kraft und Farbe. Auch die Begleitungstechnik bevorzugt gar sehr sattsam bekannte Allerweltsmittelchen, wie Triolenarpeggien, Synkopen u. a. Das Beste gibt Lederer-Prina in einfachen, volkstümlich gehaltenen Liedern. „Jane Grey" enthält sogar manches Aparte. Von all dem anderen Ballast des Abends wogen einzig die Dante-Sonette schwer genug, um zu verdienen, von ernsten Liebhabern

an Bord behalten zu werden. Der Baritonist Hans Hielscher nennt eine volle, klangreiche, nur in der Höhe etwas scharfe Stimme sein eigen und weiss sie geschmackvoll zu behandeln. Ein klein wenig flackert sie noch bei andauerndem Piano. Würde der Sänger die Textworte seelisch noch mehr ausschöpfen — manches gerät etwas al fresco, namentlich fehlen bisher die tieferen düsteren und „sentimentalen" Töne —, dann könnte man ihn mit in die vordere Reihe seiner Berufsgenossen einstellen. Alfred Schattmann

In der Singakademie trat der russische Pianist Wladimir Drosdoff mit einem fast ausschliesslich modernen Programm auf. Er besitzt eine respektable, aber noch nicht glänzende Technik und bringt auch nicht genug Empfindungsreichtum auf, um tiefer zu interessieren. So blieb sein Spiel eine achtungswerte Leistung. Sein Programm, darunter eine Sonate von Glazounoff in B, vermochte mich wenig zu erwärmen. — Der Baritonist Gustav Franz sang neue Lieder von Kaun, Bohlmann, Ertel, E. J. Wolff, Kursch, teilweise aus dem Manuskript. Die Stimme klingt im Forte metallisch und strahlend, an den piano-Stellen dagegen heiser und tonlos. Ein Mangel an Schulung macht sich in den nicht stets rein gefärbten, bisweilen auch kehligen Vokalen geltend. Im Vortrage zeigte der Künstler beträchtliches Feingefühl. Von den neuen Liedern entdeckte ich in denen Hugo Kauns noch am meisten Melodie. Hermann Wetzel

TSINGTAU: Wintersaison 1906/07. Auch während der jetzt hinter uns liegenden Wintersaison hatte die Kapelle des III. Seebataillons unter der Leitung von O. K. Wille das grösste Verdienst um das Musikleben unserer Kolonie. Daneben entwickelte auch der neugegründete Verein für Kunst und Wissenschaft eine rege Tätigkeit auf musikalischem Gebiet, indem er die zahlreichen Dilettanten heranzog und zu gemeinsamem Wirken verband. Es ist zu hoffen, dass das Zusammengehen des Vereins und der Kapelle in Zukunft auch die Aufführung von Chorwerken ermöglicht. Von grösseren symphonischen Werken hörten wir diesen Winter die Schubertsche C-dur-Symphonie, die zweite Brahmssche, die fünfte von Beethoven und die in g-moll von Mozart. Es waren zum grössten Teil sehr gute Leistungen. Das Beste bot aber die Kapelle in der Wiedergabe moderner Werke, verschiedener symphonischer Dichtungen von Liszt, Berlioz, Saint-Saëns, Smetana, Dvořák, Sibelius und besonders in Partieen aus Wagners Musikdramen. Die vortrefflichen Leistungen der Kapelle wurden nicht nur in der Kolonie gewürdigt, sondern fanden auch auf Konzertreisen in Shanghai, Hongkong, Tientsin und Peking begeisterte Anerkennung. — Von Solisten hörten wir nur die Violinspielerin Anna Schäfer aus Frankfurt a. M., die bei ihrem mehrmaligen Auftreten lebhaften und sich immer steigernden Beifall fand. Herr Friedenthal (Klavier) hat seinen Besuch für den Sommer in Aussicht gestellt. Alles in allem: im Verhältnis zu der Grösse der Kolonie ein eifriges musikalisches Treiben.

Rosenberger



Unsere dem vorigen Heft beigegebenen zahlreichen Grieg-Bilder ergänzen wir im Anschluss an die im vorliegenden Heft enthaltenen hochinteressanten Briefe des nordischen Meisters noch durch zwei weitere: Grieg auf dem Totenbett und Grieg im Garten seiner Villa in Trollhougen.

Zum Aufsatz von Rudolf Bilke über Martin Plüddemann gehören die folgenden zwei Blätter: ein seltenes Bild, das den Balladenmeister in der Vollkraft seines Schaffens darstellt, und seine von einem hervorragenden Künstler abgenommene Totenmaske.

Daran reiht sich das Porträt des am 3. Oktober in Libau an einem Herzschlag verstorbenen eminenten Pianisten Alfred Reisenauer (vgl. dazu die Notiz in der „Totenschau" dieses Heftes).

Den Schluss bildet ein Bild von Gaetano Donizetti (geb. am 29. November 1797) nach einer wundervollen Lithographie von Kriehuber. Von den über 70 Opern des fruchtbaren Komponisten haben sich „Die Tochter des Regiments" und „Lucia von Lammermoor" bis heute auf dem deutschen Spielplan erhalten.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

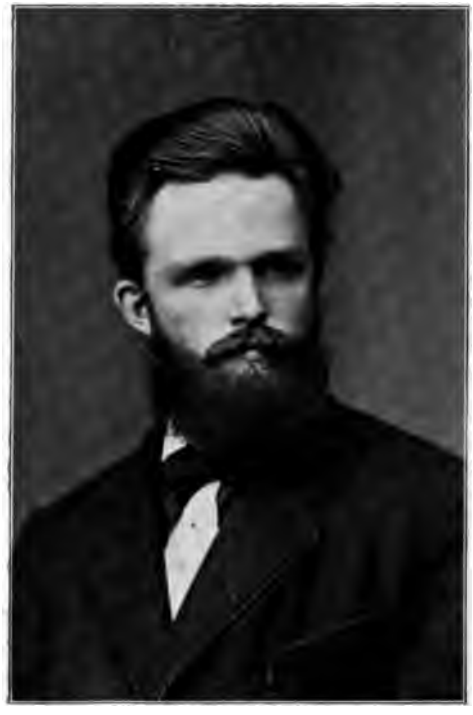
Jacobsen, Bergen, phot.

VII. 2.

EDVARD GRIEG AUF DEM TOTENBETT

Jacobsen, Bergen, phot.

EDVARD GRIEG
im Garten seiner Villa in Trollhougen



MARTIN PLÜDDEMANN
† 8. Oktober 1897

MARTIN PLÜDDEMANNS TOTENMASKE

E. Bieber, Berlin, phot.

ALFRED REISENAUER
† 3. Oktober 1907

GAETANO DONIZETTI
* 29. November 1797

DIE MUSIK

ZEIT- UND STREITFRAGEN: I.

Diese Zeiten sind gewaltig,
Bringen Herz und Hirn in Not.

Karl Henckell

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Zeit- und Streitfragen: I.

Professor Karl Schmalz
Annus confusionis

Eine Trilogie
1. Zustände. Abbild oder Zerrbild?
2. Meinungen. Ein Bilderbuch.
3. Was nun? Auch ein Kultur-Bild.

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

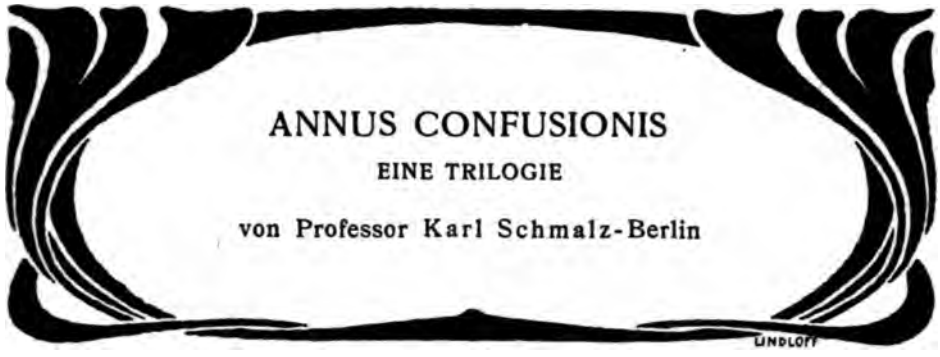
Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



Vorwort.

Annus confusionis![1]) „Mit der Hoffnung auf Besserung in der Konfusion in der Musik“ hat Max Reger den neuesten Jahrgang der „Musik“[2]) eröffnet. Es scheint wahrhaftig an der Zeit zu sein, die uns über den Kopf wachsende Musikkonfusion einmal zusammenfassend zu behandeln. Zweckmäßig, aber ein gewagtes Unterfangen! —

Um es dem Leser zu ermöglichen, die Gedanken, die unsere Zeit bewegen, möglichst unverfälscht kennen zu lernen und sich ein möglichst sachliches Urteil zu bilden, bedienen wir uns des Mittels, einige wenige, wie uns schien ausreichend viele, charakteristische Proben als Grundlage für unsere Schlußfolgerungen zusammenzustellen: Wir lassen Publikum, Kritiker, Autoren tunlichst selber reden; Zusammenfassung und Schluß mögen als Versuch gelten und nachsichtige Beurteilung finden!

Literatur.

No. 1. Felix Draeseke: Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf. C. Grüninger, Stuttgart 1906.

No. 2. Felix Weingartner: Musikalische Walpurgisnacht. Ein Scherzspiel. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

[1]) So wird das Jahr der Julianischen Kalenderreform genannt.

[2]) Jahrg. VII, Heft 1, S. 14.

Anmerkung der Redaktion. Hiermit eröffnen wir eine Artikelreihe „Zeit- und Streitfragen“, die in zwangloser Folge zu allerhand wichtigen und aktuellen Themen Stellung nehmen soll. Der geschlossene Charakter der vorliegenden Abhandlung, die einen Einblick in eine der brennendsten Zeit- und Streitfragen unseres gegenwärtigen Musiklebens mit Heranziehung einschlägiger Literatur gewährt, ließ eine Verteilung auf mehrere Hefte nicht zu. Da einzelne Ausführungen des Verfassers vielleicht nicht unwidersprochen bleiben werden, behalten wir uns vor, etwaige in ebenso sachlichem Tone gehaltene Erwiderungen gelegentlich zum Abdruck zu bringen.

No. 3. Paul Zschorlich: Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Fr. Rothbarth, Leipzig 1906.
No. 4. Georg Göhler: Richard Strauß. In: Die Zukunft. XV. 42. 1907. Berlin.
No. 5. Arthur Seidl: Über Zschorlich. In: Allgemeine Musikzeitung, Charlottenburg 1906. XXXIII. 40. 607—608.
No. 6. Paul Marsop: Zurück zu Mozart? In: Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart 1906. III. 5.
No. 7. Arno Kleffel: Über Konfusion in der Musik. In: Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg 1907. XXXIV. 10, 11, 12.

I.

Zustände.

Abbild oder Zerrbild?

Welch eine Konfusion in der Musik unserer Zeit! — „Am [1]) 27. 1. 1906 haben die Deutschen Mozarts 150. Geburtstag gefeiert. Man merkte das besonders an dem Massenvertrieb von Ansichtspostkarten, die Mozarts Kopf, sein Geburtshaus, seine Tabaksdose oder sonst etwas im Abbild zeigten, von dem man sich eine Wirkung aufs deutsche Gemüt versprechen durfte." Im Berliner Königlichen Opernhaus ging an diesem denkwürdigen Tage eine neue Oper „Der lange Kerl" von Victor von Woikowsky-Biedau erstmalig in Szene, deren Musik „weder in der Form, noch in der Erfindung, noch im Kolorit die mindeste Eigenart aufweist oder auch nur eine geschickte Hand verrät". Sie ist ohne Sang und Klang wieder verschwunden.

In demselben Jahre, am 5. 12. 1906, an Mozarts Todestage, fand in demselben Berliner Königlichen Opernhaus die Berliner Première von Richard Strauß' „Salome" statt. Die Oper ist an vielen Orten und für lange Zeit das besuchteste Repertoirestück geworden, obwohl sie einen „wenig edlen" Stoff in „krauser, ja abstoßender Form, an die wir uns schwer gewöhnen werden", bietet.

Schon Konfusion genug! —

Das Wort „Konfusion" in der Musik hat Felix Draeseke geprägt, „der nicht nur zu unseren bedeutendsten lebenden Musikern zählt, sondern auch in den fünfziger Jahren einer der eifrigsten Vorkämpfer jener Partei war, die erbitterte Fehde gegen die sogenannte klassische Richtung" führte. Jetzt hat Draeseke unter dem Titel: „Die Konfusion in der Musik" folgenden „Mahnruf" veröffentlicht:

[1]) No. 3, S. 5.

„Angesichts[1]) der sehr traurigen Zustände, in denen sich die heutige Musik befindet, sind wir wohl berechtigt, von Konfusion zu reden. Denn die Unklarheit und Verwirrung ist so hoch gestiegen, daß auch viele Künstler sich nicht mehr in ihr zurechtfinden. Schauten frühere Zeiten erbitterte Kämpfe, die von feindlich gegenüberstehenden Parteien ausgefochten wurden, so erschreckt unsere Epoche durch einen erbarmungslosen Kampf aller gegen alle, ohne daß man den künstlerischen Grund dieses Kampfes zu entdecken vermöchte! Denn er entbrennt nicht wie die früheren für ein Prinzip, — es müßte denn das der Selbsterhaltung sein, und die Kämpfer würden in Verlegenheit geraten, wenn man sie über ihre Ziele befragte.

Gewachsen ist die Zerstörungslust gegenüber geheiligten Traditionen und Schönheitsregeln und ebenso die Impietät gegenüber den gewaltigen Leistungen einer großen Vergangenheit. Infolgedessen schwindet auch vollkommen die Erinnerung an das, was früher als Merkmal der Schönheit bewundert ward und uns in vielen Meisterwerken entzückte. Verständnislos wird man angeblickt, wenn wir die jugendlichen Hörer aufmerksam machen auf eine edel gestaltete Melodik, ein fein gefügtes Harmoniengewebe, interessant gegliederte Rhythmik, glatte und abgerundete Form, schön vermittelte oder überraschende Wiedereinführung von Themen. All diese ehemaligen Schönheitsmerkmale erscheinen ihnen wie böhmische Dörfer, die sie nie nennen gehört, und nur wenn von Instrumentation die Rede ist, horchen sie auf, weil nach ihrer Meinung dies neu hinzugetretene Element der Farbe die drei alten Hauptelemente der Musik weit überwiegt, und gut instrumentieren mit gut komponieren für gleichbedeutend angesehen wird. Darüber ist die Melodik fast versiegt, die Harmonik nach einer übertriebenen Verfeinerung durch immerwährende Steigerungen schließlich bei der absoluten Unmusik angelangt, während, wie dies leider in Deutschland von jeher der Fall gewesen, die Rhythmik zu wenig gepflegt, ja geradezu vernachlässigt erscheint. Instrumentieren alle jungen Künstler meist vortrefflich, so übertreiben sie doch auch nicht selten die Farbgebung und verletzen uns sogar manchmal durch schreiende und grelle Klänge. Auch lieben sie in geradewegs unzulässiger Weise eine Häufung der Mittel, die sich in dieser Zahl auch gut besetzte Orchester nicht leisten können, und wirken mit ihren zahlreichen Hörnern, Trompeten, neuerfundenen Holzblase- und den vielen Schlaginstrumenten dann insoweit recht ungünstig auf das allgemeine Musikleben, als dieser außerordentliche Reichtum die Ohren der Zuhörer verwöhnt und für bescheidenere Orchesterklänge abstumpft. Da gegenwärtig in der Programmmusik fast das alleinige Heil gesucht wird, erscheint die Bevorzugung der Instrumentationskunst

[1]) No. 1, S. 3—5.

natürlich begreiflich, indem sie bei der Darstellung der verschiedensten Objekte sich als unentbehrliches und sehr nützliches Hilfsmittel erweist.

Ob aber die alleinige Herrschaft dieser Programmmusik für die instrumentale Kunst sich heilsam bewähren wird, möchten wir doch stark bezweifeln. Denn eine so überzeugende Deutlichkeit, wie die bildenden Künste oder die Poesie, die über eine allen Volksangehörigen verständliche Sprache gebietet, — besitzt die Tonkunst nicht, und ihre Bemühungen, einen Vorgang musikalisch zu versinnbildlichen, werden stets auf den guten Willen und die Mithilfe der Hörenden angewiesen sein. Anderseits aber gebietet sie über eine Sprache, die die gewöhnliche Wortsprache hinter sich lassend, das Unaussprechliche darzustellen bestimmt ist und von vielen ihrer Verehrer, wie auch von uns, für ihren größten Reichtum angesehen wird. Denn durch diese Fähigkeit löst sie sich vom Wort und von der Dichtkunst, wird selbständig und kann erst hierdurch, als fremder Hilfe entbehrend und allein durch sich selbst wirkend, sich ebenbürtig den Schwesterkünsten zugesellen. Mit der Programmmusik begibt sie sich aber wieder in den Dienst des Wortes und versucht bei Aufwendung der raffiniertesten Mittel und in mühsamster Weise eine Darstellung zustande zu bringen, die mittelmäßige Dichter oder Maler mit Leichtigkeit immer noch deutlicher gestalten würden.

Suchen wir Trost bei der Gesangskunst, so begegnen wir ebenfalls den unerfreulichsten Erscheinungen. Eine einfache Liedweise ist kaum noch anzutreffen, reizlose Deklamation für gewöhnlich und in der Oper manchmal wüstes Herausschreien einzelner Akzente an ihre Stelle getreten. Überhaupt scheint in der heutigen Komposition die eigentliche Gemütssprache, wenn nicht erstorben, doch sehr zurückgedämmt zu sein, was vielleicht auf die Furcht der Tonsetzer, einer zu großen Weichheit oder Sentimentalität beschuldigt zu werden, hinzudeuten scheint. Kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit entspricht so sehr dem ganzen Geiste und Wesen der Zeit, daß man sich über diesen Mangel nicht weiter zu wundern braucht.

Eher könnte uns das Fehlen jedes Kunstprinzipes in Erstaunen setzen; denn Richtungen mit ausgesprochenen Grundsätzen gibt es, abgesehen von den Starr-Konservativen, kaum mehr in unserer Zeit. Ja, man kann geradezu sagen, dass die meisten jetzt Lebenden in der Tonkunst rechts und links zu unterscheiden nicht mehr ganz fähig sind.“ —

Dem einstigen Vorkämpfer für Liszt und die neudeutsche Schule ist bei den Konsequenzen jetzt bange geworden. Während hier eine Mahnung eines greisen Meisters reife, ernste Formulierung bekommen hat, ist im Folgenden eine Darstellung zu witzigem, eindringlichem Ausdruck durch einen jungen Meister gelangt. Ein nicht minder fortschrittlicher, gewiß

moderner Musiker, Felix Weingartner nämlich, scheint auch absagen zu wollen.

Weingartner hat ein Scherzspiel „Musikalische Walpurgisnacht" gedichtet, dessen Inhalt in folgendem gipfelt. Es handelt sich um den:

„Gradus[1]) supra Parnassum.
Symphonosymbolohypothese für 300-stimmiges
Farben-Ton-Gemisch
ersonnen und vollendet von
Gutfried Nonsens
op 0 = ∞
Winsel-Verlag, Berlin."

Aus einem „disharmonischen[2]) Konzert", in welchem diese „neue epochemachende Tondichtung des in einem Tage weltberühmt gewordenen Komponisten" aufgeführt wird, wird Professor Dr. Ranunkel mit zwei Schülern auf den Parnaß versetzt „aus dem brandenden, faszinierenden Tongewoge merkwürdigerweise gerade in dem Moment, wo ein Dreiklang ertönte." Sie treffen dort Bruckner, H. Wolf, Liszt, Berlioz, Schubert und Wagner und erhalten überall Verweise; Wagner sagt[3]):

„Ei cha, ei cha, ihr guten Leite,
da hab ich nu egal geglaubt bis heite,
ich hätt' was gekonnt. — Aber nu,
Gott stärk' meine Beene,
bin ich geworden ganz bescheiden und kleene.
Und wißt'r, seit wann ich nich mehr tu prahlen? —
Seit ich gelesen hab' in eiren Journalen,
daß meine Opern wären pedantisch.
Einstmals, da hieß es, se wären bachantisch,
nur hätt' ich alle Formen und Regeln umgangen;
heite bin ich zu viel in Vorbildern befangen,
und auch in den Menschen hätt' ich mich sehr geirrt,
weil ich nich hab — de Berversitäd gomponiert.
No, jo! — Einst hab' ich bekämpft de Philisterzumpft,
nu bin ich von eener neien Zumpft —
so sagen se nämlich — übertrumpft.
(In ganz demütigem Ton)
Einstweilen erbitt' ich mer halt e bißchen Geduld,
und daß ich e Weilchen mei Plätzchen behalt' mit Huld,
Sogar — Herrcheses — neben Richard Strauß,
(bei jedem Worte nickend)
im scheenen Berliner geeniglichen Opernhaus."

[1]) No. 2, S. 6. [2]) No. 2, S. 3. [3]) No. 2, S. 31—33.

Kurz danach steht Ranunkel, zur Nonsens-Aufführung zurückgekehrt, wieder „in[1]) der Loge eines großen Konzertsaales. Draußen hört man einen Dreiklang, der jäh abbricht. 50 Tamtamschläge in wechselnder Stärke verkünden ein feierliches Ereignis. Dann setzen 12 Harfen mit Glissandi ein, jede Harfe ist auf einen andern Akkord gestimmt. Aus der einen Ecke der Galerie hört man die Stimme eines Sopranisten; er ist einer der wenigen noch lebenden, die in dankbarer Anerkennung der vortrefflichen Beziehungen, die zurzeit noch immer zum Heiligen Stuhl herrschen, direkt zur gegenwärtigen Gelegenheit von Rom nach Berlin gesandt worden ist. Die Stimme intoniert das zur neuen deutschen Volkshymne erhobene Lied „Es ist erreicht". In den drei übrigen Ecken der Galerie ist je ein 8stimmiger Chor aufgestellt; jeder intoniert jetzt eine Fuge, der eine über das Wort „Es", der andere über „ist", der dritte über „erreicht". Den 3 Dirigenten ist es strenge verboten, sich etwa anzusehen, damit das Auseinander-Hören nicht unwillkürlich beeinträchtigt werde. Währenddessen müssen die Streicher ihre Instrumente einen Viertelton nach oben stimmen. Die Orgel beginnt die neue Volkshymne in C-dur, das Blech „Deutschland, Deutschland über alles" in Des-dur; die Streicher figurieren dazu auf ihren verstimmten Instrumenten, während die Holzbläser Fackeltänze und Festmärsche in verschiedenen Tonarten durcheinander spielen. Das Podium, auf dem die 12 Harfen stehen, wird hydraulisch in die Höhe gehoben, und die Harfenisten müssen ihre Arpeggien und Glissandi kniend ausführen, um ihre Ehrfurcht vor dem endlich Erreichten auch äußerlich zu bezeugen. Nach ungefähr einer Viertelstunde deutet eine ungeheure Fermate an, daß das Ende eingetreten ist. — Wahnsinniges Beifallsklatschen. Der Komponist erscheint. Lorbeerkränze und Blumen von allen Seiten. Ein eigens zu diesem Zweck bereit gehaltener Apparat stäubt Wohlgerüche ins Publikum. Ein hoher Beamter in Uniform betritt das Podium und überbringt dem Komponisten das Patent als Generalmusikdirektor mit Hauptmannsrang.

Stimmen außerhalb der Loge: Unglaublich, nie dagewesen, beispiellos, alles bisherige Dreck dagegen!" —

Noch mehr Konfusion!

Im Jahre 1906 erschien gelegentlich des Mozart-Jubiläums eine Schrift: „Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts" von Paul Zschorlich. Eine Kritik kann man diese „unmögliche Broschüre, die sachlich und stilistisch gleich kläglich und von wahrhaft

[1]) No. 2, S. 37.

titanischer Un-Kultur ist", nicht nennen; nennen wir sie eine, leider in ihrer Art charakteristische, Stimme aus dem Publikum.

Im „Präludium" sagt[1]) der Verfasser:

„Ich hege die feste Überzeugung, daß ich unendlich vielen aus dem Herzen spreche. Woher sollte ich die Kraft gewinnen, das zu sagen, was ich sagen werde, wenn nicht aus diesem Glauben?"

Und in der „Coda" faßt[2]) der Verfasser den Zweck seiner Schrift folgendermaßen zusammen:

„Das Märchen vom Klapperstorch ist auf den Aussterbeetat gesetzt. Man versucht es den Kindern gegenüber mit der Wahrheit. Aber die Erwachsenen unter sich können sich nicht dazu verstehen, die konventionelle Heuchelei aufzugeben. Sie schlafen fast ein, wenn sie um ihres gesellschaftlichen Rufes willen eine Bachsche Messe oder eine Mozartsche Symphonie hören, aber sie versichern hinterdrein, es sei entzückend gewesen. Und nur, wenn sie sich innerhalb ihrer vier Wände befinden und wenn sie zu einem sprechen, der ihnen in keiner Weise gefährlich werden kann, dann bekennen sie, sich gelangweilt zu haben. Wozu diese Heuchelei? Muß das so sein?"

Also der Heuchler ist das Publikum, und zwar ein Heuchler von ziemlich niedriger Gesinnung.

Vor ganz kurzer Zeit erschien nun auch eine Strauß-Heuchelei, der Aufsatz: „Richard Strauß" von Dr. Georg Göhler. Hier erleichtert einer, dem „unser öffentliches Musikleben" über geworden ist, sein Herz. „Die[3]) Presse macht's, die Presse lobt's: Der Fortschritt hat gesiegt. Alles ist herrlich. Eine Zeit der höchsten Kultur, der größten Ereignisse und glänzendsten Triumphe. Überall rege Kräfte und, allen Größten ebenbürtig, ein Meister wie Richard Strauß an der Spitze. So hören wir's täglich; und so laut, so aufdringlich laut, daß die Menge an Einstimmigkeit des Urteils glaubt. Und doch sind die Musiker nicht dabei. Die schweigen. Einzelne haben zu reden angefangen. Gegen die werden aber sofort Kesseltreiben veranstaltet. Unser Musikleben muß herrlich bleiben und Richard Strauß sein Haupt. So will's die Kritik. Also muß die Anti-Kritik energischer einsetzen. Eine Anti-Kritik sei das Folgende. Sie beweise, daß Strauß nicht der ist, zu dem ihn die Mode gemacht hat, nicht der erste Musiker der Gegenwart, nicht Erbe oder gar Überwinder Wagners, überhaupt keiner von den Großen der Musikgeschichte; sie verweise ihn zurück an den Platz, der ihm nach seiner Begabung gebührt. Was dabei gesagt wird, ist zum größten Teil nicht Einzelmeinung, sondern latente Überzeugung sehr vieler Musiker und Musikfreunde."

---

[1]) No. 3, S. 6. [2]) No. 3, S. 95—96. [3]) No. 4, S. 98.

Über Strauß als Eklektiker heißt es: „Goethe[1]) hat einmal gesagt: Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst. — Der witzige Techniker Strauß hat diesen Ernst nicht. Versucht hat er's ja auch mit ihm. Aber es glückte nicht. Jetzt, wo nach Feuersnot und Salome auch seine Freunde mahnen, kann's ja sein, daß er wieder neue Versuche unternimmt. Vielleicht ist's in der Kunst wie im Leben: Junge Lebemänner, alte Moralprediger."

Über das kopflose Publikum heißt es: Die Menge „lockt[2]) der Stoff, das riesige Aufgebot musikalischer Mittel, das sie blöd anstaunen kann, und das Raffinement der Klänge, durch das man sich halb unbewußt aufkitzeln läßt." — „Zu[3]) den Zehntausenden, für die Salome künstliche geschlechtliche Aufregung ist, kommen die Hunderttausende, die aus Herdentrieb, weil man's gesehen haben muß, aus Neugier und Dummheit in die Aufführungen laufen. Die Reklame sorgt ja dafür, daß immer neues Verlangen entsteht. Gäste, die noch weniger anhaben, locken bei erhöhten Preisen zur Besichtigung." Und: „Wenn[4]) nur die Menge nicht immer einen Gott brauchte! Ist's Strauß nicht mehr, so wird's ein anderer werden; und gewiß auch ein falscher. Warum? Ginge es nicht auch einmal so, wie sich's Goethe dachte, als er sagte: Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt, wenn es wie Glockenton ernstfreundlich durch die Lüfte wogt."

Hier heucheln gar beide, und zwar aus Mode: das Publikum und der Komponist.

Welch eine Konfusion in der Musik unserer Zeit!

---

[1]) No. 4, S. 104. [2]) No. 4, S. 108. [3]) No. 4, S. 109. [4]) No. 4, S. 112.

II.

Meinungen.

Ein Bilderbuch.

„Ich [1]) schweige zu vielem still, denn ich mag die Menschen nicht irre machen und bin wohl zufrieden, wenn sie sich freuen, da, wo ich mich ärgere. — Ein gutes Wort des alten Goethe. Aber nur der ganz große schöpferische Mensch darf's. Für jeden andern ist solches laisser aller, laisser faire eine Versündigung an der Kultur-Entwicklung. Leider eine sehr übliche, denn auf jedem Feld menschlicher Tätigkeit sind's gerade die besten der mittleren Begabungen, die zu vielem stillschweigen und gehen lassen, was sie nicht billigen. Alle ungesunden Zustände im politischen, gesellschaftlichen, künstlerischen Leben einer Zeit sind meist Folgen solcher Gleichgiltigkeit.“ — Unser beunruhigtes Empfinden drängt, in das Chaos Ordnung zu bringen, und lastend drückt uns das Bewußtsein, daß es untunlich ist, im Strome schwimmend, seinen Lauf zu lenken. Doch wagen wir den Versuch, festen Fuß zu fassen!

Wie erklären sich die geschilderten unbehaglichen, heillosen Zustände? Wie ist einmal zunächst der nehmende Teil: das Publikum und die Kritiker beteiligt?

Wie man im **Publikum** zur Musik steht, erfahren wir fast unliebsam ausgiebig durch Paul Zschorlich, der sich zwar als Kritiker, Ankläger und Anwalt des Publikums aufspielt, aber viel zu sehr als moderner Mensch persönlich beteiligt auftritt, als daß seine Broschüre für mehr wie eine Stimme aus dem Publikum gelten darf. Aber zu den Denkenden im Publikum gehört er; und die große Masse des Publikums denkt nicht.

Diesen Vorwurf stellt Zschorlich als das Wesentliche in seiner Broschüre hin, wenn er schreibt:

„Ich [2]) habe mir darin gefallen, den Anwalt des Publikums zu machen“. Ich beschuldige es „der Heuchelei und nehme den Beschuldigten zu gleicher Zeit in Schutz“. — Dieser Vorwurf „soll mehr die verantwortungslose Lässigkeit und den Mangel an selbständigem Denken kennzeichnen als die bewußte Täuschung betonen. Der Zweck meiner Philippika ist, das Publikum, obwohl es heuchelt und heucheln zu müssen glaubt, zu verteidigen“.

Der Vorwurf besteht zu Recht: Das große Publikum denkt nicht, findet sich kaum mit der Mode ab. — Nun aber das denkende Publikum,

---

[1]) No. 4, S. 98. [2]) No. 3, S. 95.

der moderne junge Kunst-Enthusiast, wie er sich in Zschorlich's Broschüre lebendig und ehrlich gebärdet: da ist nun alles charakteristisch, die Form mindestens ebenso sehr wie der Inhalt.

Sehen wir uns zunächst die Form genauer an. Ein Zeichen unserer schnell schreitenden Entwicklung ist die immer ausgeprägtere Differenziierung, der immer rücksichtslosere Subjektivismus. Nicht nur, daß man sich Kritik anmaßt und subjektiv färbt, nein, auch Persönlichstes wird ohne Selbstkritik schamlos preisgegeben. Es dient wirklich der Charakterisierung unserer Zeit, wenn einige der betreffenden Stellen aus Zschorlich's seiner „tapfern Frau" gewidmeten Broschüre zusammengestellt werden.

Da lesen wir folgende Episode, in der Mozarts Name herhalten muß: „Es[1]) war in der kleinen Universität Marburg, einem von allen guten Geistern des Fortschritts prinzipiell verlassenen Städtchen, dessen Abderiten sich wie Revolutionäre vorkommen, wenn sie Brahms oder Grieg einmal zu Worte kommen lassen. In einer Abendgesellschaft, in der sich die seichte Unschuld der höheren Tochter mit dem überlegenen Dünkel einiger Universitätsdozenten paarte, kam die Rede auf Mozart. Ich wagte zu bemerken, daß Mozarts Werke in den maßgebenden Musikstädten mehr und mehr an Boden verlören, und daß ich persönlich Mozart veraltet fände. Ich hätte genau so gut sagen können, ich habe der Frau Geheimrat die Röcke hochgehoben, die Wirkung dieser Worte wäre nicht größer gewesen. Man verlachte, man bemitleidete, man verwünschte den jungen Mann, der so ruchlose Ansichten vertrat. Man mied mich. Ich wurde den Leuten physisch unbequem. Und ich empfahl mich bereits kurz nach 10 Uhr. Möglich, daß man gleich danach die Fenster geöffnet hat, um zu lüften. Ich ging auf die Kneipe und trank und trank. Eine Einladung in diese Familie erhielt ich nicht mehr. Gott sei Dank."

Ferner lesen wir, wie sich der Autor mit den Klassikern abfand: „Zu[2]) der Zeit, da ich das Gymnasium verlassen hatte, floß ich über vom Lobe des Euripides und Äschylos. Weniger, weil ich die tiefe Schönheit ihrer Werke begriffen, als vielmehr weil es mir ein Bedürfnis war, das Bildungsgut zu verteidigen, das ich mir erworben, und das mich zum Besuch der Universität befähigte. In dieser kritiklosen Nachbeterei verharrte ich einige Zeit. Als Student von 19 Jahren, du lieber Himmel, da beschäftigt man sich mit anderen Dingen als mit den griechischen Klassikern. Ich riß Zola usw. an mich und konnte von ähnlichen Schriftstellern nicht genug zu lesen bekommen. Die Folge war, daß ich eines Tages Retau's Selbstbewahrung in meine Bibliothek stellte. Den Augiasstall meiner Phantasie säuberte ich dann mit Goethe."

---

[1]) No. 3, S. 12. [2]) No. 3, S. 45—46.

Zur Ergänzung und zum Abschluß folgende Stelle aus dem Abschnitt: „Treibhauskunst“: „Wir,[1]) die wir den Fortschritt in der Kunst innig belauschen, sind in den Kreisen derer, die von Vergangenem zehren, nicht weniger verschrien als die Anarchisten bei den konservativen Politikern. Wir gelten als gefährliche Revolutionäre, denen nichts heilig ist, die keine Autorität anerkennen und keine Gesetze gelten lassen wollen. Und man verbindet, indem man uns die Jungen nennt, flugs damit den Begriff der Unreife. Man schmuggelt diesen gehässigen Nebenbegriff ein, ohne zu bedenken, daß er in der Überreife sein Korrelat findet, die heute oder morgen in Greisenhaftigkeit übergehen wird. So wie im bürgerlichen Leben jeder, der einen graumelierten Vollbart trägt, sich über einen allzuschneidigen Schnurrbart erhaben dünkt, so versucht auch auf künstlerischem Gebiet der Altgewordene dem Jungbleibenden mit seiner Erfahrung und der Zahl seiner Semester zu imponieren. — Nach solchen Grundsätzen künstlerische Ansichten zu vertreten, erscheint mir naiv und brutal zugleich. — Wir Jungen wählen uns unsere Autoritäten selber. Wir lassen sie uns nicht aufschwatzen. Das ist der prinzipielle Unterschied zwischen uns und den Alten. Wir sind keineswegs autoritätslos, aber wir verehren jede Autorität nur bedingt, nur dann, wenn es uns gefällt, und nicht dann, wenn andere uns zu ihr beugen wollen. Wir denken selbständig und kämpfen für dieses Recht der geistigen Freiheit, solange es irgend geht. Viele von uns zermürbt die harte Wirklichkeit. Und ich drücke im Geiste allen denen fest und treu die Hand, die um ihrer geistigen Selbständigkeit willen leiden.“

Ich denke, es ist genug der Proben — schülerhaft, burschikos, cynisch: solch unfertiges Zeug wagt sich vor die Öffentlichkeit; ist es nicht eine edle Dreistigkeit, mit so etwas andere zu behelligen — ja und sogar auf Grund solcher Unreife über die Großen in der Musik Urteil sprechen zu wollen!

Ist die Form geschmacklos und eingebildet, so ist der Inhalt unfein und unklar. Sehen wir uns nun noch den Inhalt an.

Wieder ist es charakteristisch, daß selbst da, wo Zschorlich nicht mehr von sich, sondern schon von anderen redet, immer noch ein persönlicher Ton vorherrscht: mit Vorliebe verächtlich und verdächtigend. Sind folgende Zusammenstellungen statthaft und anständig? — dabei ohne jede Motivierung!

Über das Publikum in dem „Präludium“: „Ich[2]) täusche mich nicht darüber, daß man meine Gedanken absichtlich oder unfreiwillig mißverstehen wird.“ Und in der „Coda“: „Wer[3]) den Zweck meiner Philippika

[1]) No. 3, S. 21—22. [2]) No. 3, S. VI—VII. [3]) No. 3, S 95.

immer noch nicht gemerkt haben sollte, den kann ich nur bitten, mein Gegner zu sein. Seine Anhängerschaft würde mich doch nur kompromittieren.“ Und dann in dem ironisierenden „Plaidoyer“: „Wir[1]) alle sind darin einig, daß die gesellschaftliche Heuchelei ein ebenso kostbares Gut der Nation darstellt wie der Alkohol und die Bordelle.“

Über die Klassiker: Die Klassiker „führen[2]) diesen Ehrentitel, wie ein hoher Beamter den Titel Geheimrat führt, auch wenn er ein notorischer Schwätzer ist, oder wie ein Graf sich gern Hochgeboren nennt, auch wenn er das Licht der Welt erblickte in dem Augenblick, da der Pfändungsbeamte die Siegel auf die Möbel drückte, oder wie ein König sich von Gottes Gnaden dünkt, auch wenn ihm die Lustseuche den Verstand angefressen“.

Dort, wo er mehr sachlich wird, wird der Inhalt der Broschüre widersprechend und unklar.

Obwohl es einmal heisst: „Je[3]) gereizter der Ton war, in dem sie zu mir sprachen, um so weniger maßgebend mußten sie mir erscheinen“, heißt es ein anderes Mal trotzdem: „Je[4]) toller der Mensch schmäht und schimpft, um so mehr offenbart und verrät er sich“. —

Ein anderes Beispiel für Widerspruch. An der einen Stelle: „So gut[5]) verschiedene Zeiten verschiedene politische und kulturelle Ideale haben, so gut haben sie auch verschiedenartige Empfindungen“. An mehreren anderen Stellen[6]): „Der Gefühlsinhalt der Musik der verschiedenen Jahrhunderte ist im wesentlichen derselbe geblieben, und er wird sich wohl niemals ändern“.

Ja, auf einer und derselben Seite[7]) der Broschüre ist zu lesen: „Die einfache Tatsache, daß solche Mittelchen (die Tätigkeit der Mozart-Gemeinden) für nötig erachtet werden, um Mozart dem Volke nahe zu bringen, beweist schlagend, daß er im Volke nicht mehr lebendig ist. Wenn es wahr ist, daß Mozarts Werke im deutschen Volke lebendig sind, was bedarf es denn dann noch der Mozart-Vereine, um sie lebendig zu machen?“ — Und: „Die Wagner-Vereine suchen der großen Masse Wagners Kunst näher zu bringen.“ Ja, ist denn dann die Behauptung wahr, daß Wagners Werke im deutschen Volke lebendig sind? — Übrigens, wie reimt sich denn hiermit folgende Äußerung: „Für[8]) Wagner treten die Gebildeten mehr und mehr ein, während die Ungebildeten nur mühsam sich in seine Werke hineinfinden. Für Mozart tritt das ungebildete Volk ein, während die Gebildeten von ihm loszukommen suchen.“ Und wer ist eigentlich das deutsche Volk? ich denke: die Gebildeten und die Ungebildeten!

---

[1]) No. 3, S. 92. [2]) No. 3, S. 42—43. [3]) No. 3, S. VI. [4]) No. 3, S. 23—24. [5]) No. 3, S. 39. [6]) z. B. No. 3, S. 98. [7]) No. 3, S. 17. [8]) No. 3, S. 7.

Wie unklar schwankt besonders der Kern-Begriff der ganzen Schrift, der Begriff: Klassiker (in der Musik)!

Einerseits nimmt der Verfasser den Begriff: Klassiker richtig, wie es sich wohl von selbst ergibt, historisch; er sagt: „Der[1]) Begriff des Klassischen ist eine Schulweisheit, aber keine Lebenswahrheit". „Es[2]) gibt keine Klassiker. Es gibt nur Meister und Muster". „Wir[3]) verehren den Meister, weil wir in ihm den vollendeten Repräsentanten", den Klassiker seiner Zeit sehen. „Was[4]) wir heute klassisch nennen, war einmal das Moderne." „Ein jeder, der uns heute als Klassiker gilt, ist durch ein Fegefeuer von Mißverständnis und Verleumdung hindurchgegangen." Und „ein[5]) Kunstwerk der Vergangenheit, das den Ideengehalt seiner Zeit erschöpft oder in hervorragendem Maße in sich birgt, büßt notwendigerweise an Geltung und Einfluß ein in einer Zeit, deren Ideengehalt gewechselt hat".

Andererseits aber nimmt der Verfasser den Begriff: Klassiker gleichzeitig absolut; ohne zu fragen, ob das möglich ist, definiert er: „Der[6]) Klassiker ist der Unübertreffliche, der schlechterdings Unerreichbare, der Vollender", und meint, daß „Klassiker[7]) Mumien sind, und daß der Versuch, eine Mumie zu beleben, in der Kunst ebensowenig Erfolg hat wie im Leben". Ohne zu fragen, ob das Sinn hat, behauptet er: „Ein[8]) Klassiker, der veraltet ist, kann doch unmöglich ein Klassiker sein." Ohne zu fragen, ob das zutrifft, sagt er: „Überall[9]) begegnen wir dem seltsamen Mißverhältnis, daß ein Klassiker um so höher gepriesen wird, je weniger er unser Leben beeinflußt." — Diese Gedanken laufen nicht etwa nur so mit unter, sie finden sich vielmehr an andern Stellen nicht viel anders lautend wiederholt: „Bedenklich[10]) und unsinnig muß der Versuch erscheinen, Lebloses für lebend, Unwirksames für wirksam, Einflußloses für allmächtig zu erklären." „Ein[11]) Klassiker, der das Kunstleben nicht beeinflußt, ist kein Klassiker". „Unsere[12]) Zeit verehrt die Klassiker mit dem Munde, aber mit dem Herzen ist sie der Zukunft zugetan." „Nicht[13]) in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft liegen die Ideale."

Beachtet man, daß beide Gedankenreihen dauernd neben- und durcheinander laufen, daß der Begriff des Klassischen auf denselben Seiten der Broschüre bald in dem einen, bald in dem andern Sinne gebraucht wird, so erkennt man, wie voller Widersprüche die Schrift ist, deren Wert doch wohl hiermit steht oder fällt.

Wie der Verfasser negiert, haben wir erfahren, was er positiv will, erfahren wir aus folgender Stelle: „Die[14]) Parole: Zurück zu Mozart! wird ausgegeben. Indem man Mozart als einen Klassiker preist, verbindet man

[1]) No. 3, S 42. [2]) No. 3, S. 43. [3]) No. 3, S. 45. [4]) No. 3, S. 61. [5]) No. 3, S. 62. [6]) No. 3, S. 43. [7]) No. 3, S. 45. [8]) No. 3, S. 47. [9]) No. 3, S. 57. [10]) No. 3, S. 60. [11]) No. 3, S. 57. [12]) No. 3, S. 44. [13]) No. 3, S. 99. [14]) No. 3, S. 97.

mit dieser Auszeichnung den Wunsch, daß seine künstlerischen Ideen unser Musikleben von neuem beeinflussen möchten. Und dieser Wunsch bedeutet eine Versündigung an Wagner und seinem Werk. Er bedeutet eine unheilvolle Verkennung unserer künstlerischen Ziele und eine geschichtliche Verdrehung obendrein." — „Die[1]) Bedeutung Wagners ist heute schon so klar erkannt, sie ist ungeahnt schnell zum geschichtlichen Merkstein geworden, daß unsere Zeit jedem neuen Werk, sei es im Konzertsaal oder in der Oper, mit der Frage gegenübertritt: Ist es von Wagner beeinflußt oder nicht? Für Wagner sein oder nicht sein, das ist hier die Frage." Also, Wagner — und zwar speziell der letzte Wagner, die Nibelungen — ist der Weisheit letzter Schluß; und: Wagner contra Mozart! ist die Parole.

Die Art, wie Wagner gegen Mozart ausgespielt wird, ist wieder trivial und konfus. Wie kann der Verfasser folgendes schreiben: „Die[2]) Behauptung, Mozarts Opern vermöchten sich neben den Wagnerschen Musikdramen als lebendige Kraft zu behaupten, schieße ich mit der Kanone der Statistik zuschanden." Folgen Zahlenangaben. „Was[3]) diese Statistik unwiderleglich feststellt, ist die Tatsache, daß die Gebildeten, nach deren Wünschen das Repertoir eines jeden Theaters zusammengestellt wird, so von Wagner erfüllt sind, daß sie für Mozart nur noch eine pietätvolle Verehrung hegen." — Seit wann ist das wahr, daß das Repertoir eines jeden Theaters nach den Wünschen der Gebildeten zusammengestellt wird? Steckt der Verfasser das Bildungs-Niveau so sehr niedrig? Oder meint er nicht, daß die vergnügungssüchtigen Massen Sensationen und Belustigungen zu Kassenstücken bestimmen; und Kassenstücke brauchen alle Theater! — Zudem ist, wie Zschorlich selbst sagt, Wagner doch schon historisch geworden: nicht Wagner, sondern das: Los von Wagner! charakterisiert unsere krankhaft unruhige Musik. Man wandelt nicht mehr die sicheren Pfade der Wagner-Nachahmung, man irrt, neuen Boden suchend, unsicher umher. Vielleicht hat Wagner die Dekadenz in der Musik heraufbeschwören geholfen, aber jedenfalls: von der heutigen dekadenten Musik, und nicht von Wagner verlangt man zu Mozart zurück. In den Festspielzyklen, die, wenn überhaupt etwas, in dem hehren Dienst der heiligen Kunst stehen, stehen auffallend Wagner und Mozart beisammen. — Wie paßt dazu, was Zschorlich wiederholt ausspricht: „Wagner[4]) hat die Harmonie entdeckt." „Der[5]) Hang zur Harmonie hat sich erst mit Wagners Erscheinen stark ausgeprägt. Und erst von da ab datiert die Abkehr von Mozart, der diesem Hang nun nicht mehr Genüge leistet," wegen „harmonischer[6]) Dürftigkeit und magerer Instrumentation."

[1]) No. 3, S. 7. [2]) No. 3, S. 83. [3]) No. 3, S. 84. [4]) No. 3, S. 37. [5]) No. 3, S. 63. [6]) No. 3, S. 83.

Anhangsweise folgende Notiz. Einmal heißt es in der oft nicht fehlerfreien Broschüre: „Kann es[1]) einen schrofferen, künstlerischen Kontrast geben als Richard Strauß und Mozart? Haben die beiden auch nur irgend etwas miteinander gemein?“ und dazu wird bemerkt, daß Strauß „bekanntlich[2]) Mozart so gut wie gar nicht“ dirigiert. Trifft nicht zu: Kürzlich erst in Paris hat Strauß sich gerade in entgegengesetztem Sinne geäußert und oft, mit Vorliebe, hat er Mozart neu einstudiert. —

Zum Schluß nun auch Belege dafür, daß Zschorlich das denkende Publikum vertritt und richtige Gedanken geschickt formuliert. Man vergleiche z. B. die sehr richtige Charakteristik, die von umfassendem Kennen zeugt: „Es gibt[3]) Komponisten von auffallend kontrapunktischer (Bach, R. Strauß, Reger), melodischer (Rossini, Verdi, J. Strauß) und harmonischer (Chopin, Grieg, A. Jensen) Begabung.“

Indem er, Hebbel zustimmend, die Kunstgeschichte als den Niederschlag der wandelnden Zeit ansieht, folgert er treffend: „Erst[4]) wenn man die Ausdrucksweise einer vergangenen Zeit begriffen hat, kann man ihr Empfinden teilen“. Auf Mozarts Zeit angewendet: „Die[5]) Zeit des Rokoko hat nicht viel gemein mit der des Dampfes und der Elektrizität.“ Auf Wagners Zeit angewendet: „Wagners[6]) Musik spricht zu unserem Empfinden, weil sie aus ihm heraus geboren ist.“ „Ebenso[7]) wird Wagner an Einfluß verlieren, sobald erst ein neuer Meister den Empfindungsgehalt einer neuen Zeit in seinem Schaffen zum vollendeten Ausdruck bringt.“ Auf unsere Zeit angewendet: „Als[8]) berufener Erbe Richard Wagners erscheint in unseren Tagen Richard Strauß (und Max Reger!). In ihm erschöpft sich der Empfindungsgehalt unserer Zeit, in ihm inkarniert sich das Fühlen und Denken des 20. Jahrhunderts.“ Und: „Die[9]) drängende Hast des Lebens, der aufs äußerste gespannte Erwerbssinn, die geistige und künstlerische Zersplitterung, der Mangel an einer treibenden gemeinsamen Idee, das alles hat aus uns Werktagsmenschen gemacht.“ —

Und doch sollen wir nicht „Mozarts Geist heraufbeschwören und unser: Zurück zur Natur! rufen“?! —

Fassen wir unser Urteil über das unnötig ärgerliche Buch und seinen leider herausfordernden Autor zusammen, so erscheint er uns als ein urwüchsiger moderner Musik-Enthusiast, gefährlich durch flackerndes Halbwissen und blendendes Halburteilen. — Gewiß ist in der Kunst der Mensch das Maß aller Dinge, aber nicht gerade der einzelne Mensch.

---

[1]) No. 3, S. 18. [2]) No. 3, S. 19. [3]) No. 3, S. 38. [4]) No. 3, S. 69. [5]) No. 3, S. 70. [6]) No. 3, S. 64. [7]) No. 3, S. 70. [8]) No. 3, S. 99—100. [9]) No. 3, S. 11.

Weshalb wir Zschorlich so ausführlich das Wort gelassen haben, war nicht bloß, um das denkende Kunst-Publikum kennen zu lernen, sondern auch zugleich, um ihn sich selbst beurteilen und verurteilen zu lassen. Er ist kritisiert worden: ernst genommen und unverdient vornehm behandelt worden, gerade von einem so gediegenen und überlegenen Kritiker wie Arthur Seidl. Im Folgenden aber soll es sich nicht um den weiteren Verfolg dieses einzelnen Falles handeln, sondern, zu der allgemeinen Angelegenheit zurückkehrend, darum, wie die **Kritik** sich in der Musikkonfusion stellt. An den Ansichten einiger Musikschriftsteller, die in dieser wichtigen und schwierigen Frage das Wort ergriffen haben, wollen wir uns zu orientieren suchen, ob und wie eine Klärung der Konfusion zu denken ist. Und da will es uns denn scheinen, als ob die Kritik den rechten Ton nicht trifft, als ob die einen den zu entwirrenden Knoten zu zart, die andern zu grob anfassen. Als Beispiele für die erste Art nennen wir Arthur Seidl, Paul Marsop und Arno Kleffel, als solches für die zweite Georg Göhler.

Auch Arthur Seidl sieht in Zschorlich's Broschüre eine „Naturgeschichte[1]) des Publikums" und tadelt „Defekt an ästhetischer Anschauung und Manko in kritischer Beweisführung". Trotzdem aber spricht er von der einem „dunkeln ehrlich-echtem Drange" folgenden „temperamentvollen Streitschrift" nicht ungünstig. „Ich muß freimütig bekennen, daß, abgesehen von mancherlei enfant-terrible-Anwandlungen und nahezu exhibitionistischen Geschmacklosigkeiten, sowie abgerechnet ganz unverzeihliche Flüchtigkeitsfehler einer allzugewandten Feder, mir doch ein guter und richtiger Kern in diesem viel befehdeten Büchlein zu stecken scheint;" — und er hält es für nicht unfruchtbar „sowohl dem kernigen Inhalte nach, als auch insbesondere in seiner modern-anregenden und vieles zur Sache Gehörige umsichtig anziehenden, neuartig literarischen Form". — Ist das nicht viel zu gut geurteilt? Mag es in Seidl's gediegen-vornehmer Art liegen, Streben gelten zu lassen, so darf er doch nicht vergessen, daß das Publikum auf die Ansicht eines führenden Musik-Schriftstellers für seine Belehrung angewiesen ist; und irre leiten will er es doch nicht! „Freilich", so schließt Seidl selbst, „Marsop hat das alles inzwischen ungleich überzeugender, weil auch stilistisch vornehmer und gehaltvollbeschlagener wohl, ausgeführt, was Zschorlich in seiner scharfen Tonart sagen wollte, nicht ohne streckenweise doch arg daneben zu greifen".

In der Tat, viel tiefer, aber noch nicht tief genug, greifen Marsop und Kleffel, die das gemeinsam haben, daß sie, gestützt auf gediegene und maßvolle Grundideen, Einzelheiten klären wollen, also die Krankheit in ihren Symptomen zu kurieren suchen.

[1]) No. 5.

Paul Marsop's Aufsatz spitzt sich allein dahin zu, daß er dem jüngsten Element der Kompositions-Technik, dem Farbe-Geben: dem Instrumentieren das Wort redet. Und es mutet uns in unserem Zusammenhange besonders merkwürdig an, bei so viel Tadeln von Heuchelei auch einmal ein Preisen von Ehrlichkeit anzutreffen. Er sagt: „Es[1]) ist ein grober Unfug, mit Phrasen um sich zu werfen wie: Herr Quickendudel sucht durch blendende Instrumentation über seine Erfindungsarmut hinweg zu täuschen. — Ach nein: eine Absicht, das Publikum zu betrügen, ist hier ganz und gar nicht vorhanden. Der arme Kerl ist fest davon überzeugt, seine Motive seien eigenartig, und just, weil sie ihm eigenartig, wertvoll dünken, sucht er aus ihnen zu machen, was er irgend vermag. — Bleibt die Frage offen, ob Herr Quickendudel denn wirklich blendend instrumentiere. Ich fürchte, nein. Wieder stoßen wir auf eine seichte Redensart: Gut instrumentieren kann heutzutage jeder. — Falsch. Der Modernen, die wirklich gut instrumentieren, sind verhältnismäßig wenige." Diese Schlußsätze sind in folgendem Zusammenhange zu verstehen: Naturgemäß hat sich nach Rhythmus, Melodie, Harmonie, Form nun auch Farbe in der Musik entwickelt: das farbige Instrumentieren ist das moderne Element in der Musik, aber selbstverständlich wie die älteren Elemente nicht Maßstab für Wert oder Unwert eines Musik-Werkes von heute; Maßstab ist nach wie vor natürliches Auskristallisieren, das sich von selbst in allen Musik-Elementen geltend machen wird. Gerade im Instrumentieren sich von der Moderne abkehren und etwa zu Mozart zurückkehren, ist natürlich eine inhaltleere Forderung.

Gewiß dient dieser Gedanke der Klärung, aber er behandelt ein Symptom: das Auskurieren der Krankheit zu fördern, eignen sich dagegen, wie wir sehen werden, die oft wundervoll formulierten allgemeinen Gedanken Marsop's.

Ganz ähnlich Arno Kleffel: Er wendet sich gegen Programmmusik und Verismus mit einem sonderbar anmutenden Vorschlag. Seine Darstellung der Übelstände lautet: Solange die Tonkunst „auf[2]) ihr eigenes Gebiet beschränkt blieb und nicht gezwungen wurde, Handlangerdienste für andere Künste zu verrichten, vermochte nichts ihre Reinheit zu trüben, nur wo sie zur Mithilfe für szenische Vorgänge herangezogen oder ihr auf Grund eines vorgeschriebenen Programms zugemutet wurde, etwas ganz Bestimmtes verdeutlichen zu helfen", wurde sie in den verderblichen Strudel des Verismus hinabgezogen, jener Tendenz[3]), die darauf gerichtet ist, das Natürliche in derb realistischer Treue, sei es auch bis zur widerwärtigsten Häßlichkeit darzustellen". Jetzt sind wir „glücklich auf dem

[1]) No. 6, S. 522. [2]) No. 7, S. 193. [3]) No. 7, S. 175.

Punkte angelangt, daß die Zustände nicht mehr zu verschlechtern sind". — Merkwürdig lautet Kleffel's Vorschlag zur Abhilfe: „Die[1]) erste Grundbedingung ist, daß unsere Kunstjünger zuvörderst die Kompositionstechnik erlernen. Diese Technik wird nicht angeboren, wie das Erfindungstalent, sondern ist die Frucht jahrelanger Übung und eisernen Fleißes. Viele unserer Kunstjünger aber, statt sich erst in der Technik zu vervollkommnen und sich eine feste, sichere Grundlage zu schaffen, brüten meist schon am Anfang ihrer Studien über tiefsinnige Werke und großartige Probleme und sind gewöhnlich nicht imstande, den einfachsten Quartettsatz folgerichtig und fehlerfrei zu konstruieren". — Wie denn?! Man hat sich die Technik angeeignet, wahrhaftig mehr denn zu viel! Betätigt sie fieberhaft, will nicht mehr die alten verbrauchten, sondern unerhörte neue Formen! Nicht Mangel an Technik, sondern Übermaß an Technik! — Der Vorschlag trifft doch nicht die Wurzel des Übels! — Obenein gestaltet sich dieser Vorschlag noch wunderlicher: Eine Gesundung unserer musikalischen Zustände, heißt es weiter, kann nur „durch[2]) die musikalische Erziehung von unten herauf" herbeigeführt werden. „Wie wäre es nun, wenn der Musikpädagogische Verband seine Ziele weiter stecken und auch auf das höhere Kunstgebiet ausdehnen würde? — Es dürfte genügen, wenn allen musikalischen Unterrichtsanstalten und -Lehrern ans Herz gelegt würde, in den ersten Jahren ausschließlich nach den Vorbildern unserer großen Klassiker zu unterrichten und immer wieder auf den reichen Schatz unseres Volksgesanges hinzuweisen". Hat doch unser Kaiser, „im richtigen Erkennen, daß im Volkslied eine unversiegbare Quelle immer wieder neuer Anregung und Lebenskraft fließt", eine Sammlung der wertvollsten deutschen Volkslieder herstellen lassen. — Ist Geschmack und ästhetisches Gefühl erzogen, „so werden die Kunstjünger sich bald von selbst unwürdiger Aufgaben schämen." — Ja! wenn das nur so wäre! —

Wertvoll sind, wie wir sehen werden, Kleffel's beherzigenswerte Mahnungen an die Kritiker.

Wenn die bisher herangezogene Kritik mehr besonnen und weniger energisch, weniger dem Ganzen und mehr dem Einzelnen zugewendet erscheint, so zeigt sich große, wohl gar etwas zu heftige Energie in der von Göhler an Richard Strauß geübten Kritik, die zwar sich nur mit einer bestimmten Persönlichkeit beschäftigt, aber ganz beschäftigt, und mit derjenigen Persönlichkeit, die die Konfusion in der Musik zuletzt auf die Spitze getrieben hat. Während bisher Strauss als der Meister der Moderne gepriesen wurde, läßt Georg Göhler an Strauß kaum einen Künstler übrig.

---

[1]) No. 7, S. 194. [2]) No. 7, S. 195.

Was er ihm zugesteht, ist zu allererst der „Instinkt[1]), mit der Zeit zu gehen und das, was ihr gemäß ist, sich aus ihr anzueignen." Sodann: „Seine[2]) außerordentliche musikalische Veranlagung ist unbestritten. Es fällt ihm leicht, klingende, effektvolle Musik zu schreiben, zu verwerten, was sich ihm bietet. Ohne lange Wahl. Ohne Originalität. Die Erfindung ist das Schwächste an dem Musiker Strauß. Das Beste der Sinn für Klang und Farbe, die geschickte Verarbeitung des Materials, die Technik." Schließlich: „Strauß[3]) hat neben seiner Instrumentation zwei Spezialitäten: musikalische Sinnlichkeit und musikalischen Witz." „Der[4]) sinnlich wirksame Reißer, der auch Trivialitäten nicht verschmäht, ist eins seiner Hauptwirkungsmittel," und sein „Witz, nicht Humor," ist „meist scharf, in wenigen Fällen gesucht, öfter frech". „Das[5]) Echteste und Beste, was Strauß in diesem Genre schrieb, sind Till Eulenspiegels lustige Streiche. Die Instrumentation ist glänzend und ungezwungen witzig. Vorwurf und Ausführung entsprechen einander, die Gedanken reichen aus, da Größe nicht nötig ist. Mehr Werke dieser Art: und Strauß wäre als Spezialist eines seiner Natur entsprechenden Gebietes eine erfreuliche Erscheinung geworden."

Alles andere, was Göhler sagt, ist ein stufenweises Verfolgen von Strauß' Werdegang als konsequentem Niedergang von der Höhe. Die Mode hatte Strauß zum Musikgott erhoben: man ließ sich verblenden. „An[6]) dem Musikgott, der nun im Strahlenkranze thronte, waren die Flecken schwer zu erkennen. Den Wandel hat Strauß selbst provoziert. Er hielt nicht, was er versprach, er wurde Manierist, trieb Sport mit farbiger Orchestertechnik, zeigte zu viele Schwächen als Künstler." „Wer[7]) nach Feuersnot, Domestica, Salome und den jüngsten Liedern noch wagt, Strauß als Nachfolger Wagners und Liszts hinzustellen, wer ihn überhaupt noch unter die großen Künstler, eigentlich: wer ihn überhaupt unter die Künstler rechnet — das Wort sollte heilig gehalten werden, wir haben keinen höheren Titel in diesem Bereiche des Lebens zu vergeben! — der beweist entweder, daß er persönlich voreingenommener Cliquenmensch ist, oder daß er nie gefühlt hat, worin eigentlich der Wert der Neunten, Zauberflöte, Meistersinger usw. besteht." — Die Ausführung im einzelnen nur andeutungsweise;

Zuerst über die Lieder: „Bestimmt[8]) künstlerischer Wert die Wahl seiner Texte? Ist überhaupt Konsequenz in seinem Liederschreiben?" Er komponiert die Modernen, er versucht sich an Goethe, für den „ihm die Schlichtheit und innere Wärme fehlt". „Er ist[9]) Gelegenheit-Arbeiter,

---

[1]) No. 4, S. 98. [2]) No. 4, S. 99. [3]) No. 4, S. 99. [4]) No. 4, S. 100. [5]) No. 4, S. 101. [6]) No. 4, S. 111. [7]) No. 4, S. 112. [8]) No. 4, S. 100. [9]) No. 4, S. 101.

nicht spezifischer Lyriker. Ihm fehlt alle Konzentration, aller künstlerische Zwang, aller Stil.“

Sodann über die symphonischen Dichtungen: Von Till Eulenspiegel war die Rede; in derselben Richtung liegt noch Don Quixote, das „allgemein[1]) nicht als Kunstwerk“ gilt, sondern eine „witzige Orchesteretüde“ ist. „Man muß sie anhören, wie man Instrumentalvirtuosen, die nur Techniker sind, und andere Seiltänzer abtut.“ Dann über Zarathustra: „Wo[2]) ist Erfindung? Wo Stil, Größe, Wahrheit? Das Ganze bleibt ein ohne fortlaufende Reflexion unverständliches Verstandesprodukt, das verschiedene klanglich schön wirkende Einzeleindrücke verschafft, aber als Ganzes auseinanderfällt. Das ist eine von den alten Sünden; sie meinen: Rechnen, das sei Erfinden, oder auch: Denken, das sei Empfinden.“ — „Mit[3]) seinem Heldenleben scheint er sich den Größten gleichgestellt zu haben. Scheint; denn die Großen redeten nicht von sich, nannten sich nicht Helden, hatten die stolze Scheu und Scham adeliger Geister.“ — Über die Domestica: „Der[4]) Stoff ist intim, genrehaft, der Apparat massig. Kindergeschrei und nächtliche Liebesszene, häuslicher Streit und Versöhnung, Witzchen, temperamentvolle Sinnenmusik (die beiden Spezialitäten auch hier wieder!): das Ganze heißt Symphonie. — Spielerische Nichtigkeit stillos zu plumper Massenwirkung aufgetrieben!“ — Summa Summarum: Strauß als Symphoniker: „Die verschiedensten Nerven, von oben bis unten, werden angetippt, das ganze Innenleben aber bleibt ohne Kontakt mit dieser Musik.“

Schließlich über die Opern: Guntram: „Das[5]) typische Werk eines Wagner-Nachschreibers.“ Feuersnot: wieder „das persönliche und sexuelle Element in diesem Theatermachwerk. Wie[6]) im Heldenleben, so zieht in der Feuersnot Strauß sich selbst und seine Gegner und hier außerdem noch Wagner hinein. Die Art, wie er das tut, scheidet ihn wieder scharf von den eigentlichen Künstlernaturen. Daß er, vom Glück verwöhnt, wie kaum ein Musiker der ganzen Musikgeschichte, sich mit Gegnern, die er so niedrig wie möglich musikalisch karikiert, in Werken herumschlägt, die er als Kunstwerke angesehen wissen will: das sollte eigentlich über die Künstlernatur dieses ‚Meisters‘ den Deutschen die Augen öffnen.“ „Alle Kunst ist nach außen projiciertes Innenleben, ist Bekenntnis.“ „Alle Meister schrieben das Innerste ihres Erlebens. Aber alle mit der ernsten Scheu vor den heiligen Geheimnissen des Einzel- und des Gesamtlebens, mit der tiefen Keuschheit großer Naturen in allem, nicht nur geschlechtlichen Dingen.“ „Man[7]) redet so gern von der modernen Kunst, der

[1]) No. 4, S. 102. [2]) No. 4, S. 103. [3]) No. 4, S. 102. [4]) No. 4, S. 103. [5]) No. 4, S. 104. [6]) No. 4, S. 104—105. [7]) No. 4, S. 105.

alles freistehe, die nichts Menschliches, nichts Natürliches sich verschlossen wisse. Verschlossen ist ihr nichts, aber sie verschließt sich vor allem, was sich nicht vergeistigen läßt, was Tier bleiben will." — Diese Äußerungen passen fast noch genauer auf die Salome. Gleichviel, ob vom „heiß-jungfräulichen Leib" oder vom „weißen Leib" die Rede ist, in beiden Stücken handelt es sich „nicht[1]) um irgendwelche höhere geistige Liebe", sondern um Geschlechtliches, begleitet mit einer Musik, „die in etwas vergröberter Form doch die Ausdrucksmittel benutzt, die zur Darstellung großer durchgeistigter Liebesszenen verwandt werden." „So nenne ich's Prostitution der Kunst." „Freunde[2]) und Feuilletonisten reden freilich von Vergeistigung. Der größte Unfug, der je mit einer ästhetischen Redensart getrieben worden ist, ist wohl der mit dem Geschwätz von der vergeistigenden Wirkung der Musik getriebene. Musik vergeistigt nicht, sie versinnlicht. Alle Musik! Denn sie ist sinnlicher Ausdruck eines Empfundenen." — Resultat über Strauß als Opernkomponist: Stofflich ist er angelangt beim „Überbrettl"[3]) und bei Sujets, über deren Zulässigkeit „nicht[4]) mehr die Würde der Menschheit und der Kunst die Grenze zieht, sondern, wie beim Tingel-Tangel, die Polizei." Und musikalisch hat er sich, „um[5]) moderner zu werden, das Häufen von Dissonanzen, eine unreinliche Harmonik, angewöhnt"; in der Salome ist seine Musik „entweder[6]) verschwommen oder banal"; „diese[7]) Art kontrapunktischer Technik ist kinderleicht."

„Um[8]) den Fall Strauß richtig zu verstehen, ist noch die Frage zu beantworten: Wie war ein solcher Reinfall überhaupt möglich? Bei Strauß kam's so: Ein sehr begabter Musiker war er. Und Glück hatte er. Bülow, Alexander Ritter, Bayreuth halfen ihm rasch in die Höhe. Die Kritik war fortschrittlich, das Publikum wurde es aus Mode. Beide fürchteten nichts so wie sich zu blamieren. Bei Wagner hatten sie sich blamiert. Das durfte nicht wieder vorkommen. Man mußte fortschrittlich modern sein. Was Fortschritt ist, wußte und weiß man nicht. Tut nichts. — Fast alle Musiker haben im besten Glauben der Überschätzung von Strauß Vorschub geleistet. Keiner ist da schuldlos; die besten Dirigenten, Sänger und Kritiker: alle halfen. Das ist verzeihlich." —

Soweit der Inhalt bei Göhler! Richtig oder falsch? Schwer zu beantwortende Frage: Große Gegenstände, große Distanz für rechten Überblick erforderlich. Aber mag vieles treffen, alles in allem hat Göhler sicher über das Ziel hinausgeschossen. Ich will die Begründung meiner Ansicht an den Zarathustra anknüpfen, den ich nach wie vor für Strauß' Haupt-

---

[1]) No. 4, S. 107. [2]) No. 4, S. 107—108. [3]) No. 4, S. 98. [4]) No. 4, S. 108. [5]) No. 4, S. 99. [6]) No. 4, S. 108. [7]) No. 4, S. 109. [8]) No. 4, S. 110—111.

werk und ein Kardinalwerk der Musikgeschichte erkläre. Wer sich mit mir davon überzeugt hat, wie im Zarathustra ein weltumfassender Inhalt, von innen heraus sich gliedernd, fast mathematisch knapp zu kristallklarer Form sich entwickelt, der kann unmöglich gelten lassen, was Göhler behauptet, daß Zarathustra als Ganzes auseinanderfällt, daß ihm Größe und Wahrheit abgeht. Und gar: „Das[1]) ist das Entscheidende, was Strauß aus dem Reich der eigentlichen Künstlernaturen ausscheidet und unter die Artisten verweist: der völlige Mangel an metaphysischer Veranlagung und all dessen, was damit zusammenhängt, des inneren Blickes für die großen Geheimnisse des Lebens, der künstlerischen Scheu und Verehrung vor ihnen, kurz des Transscendentalen in der Kunst." Mag gerade Zarathustra Strauß besonders gelegen haben, weniger ein „Gebild[2]) der Phantasie" als eine „berechnete Konstruktion des Verstandes," gleichviel: Inhalt und Form absolut adäquat, riesig-dimensional und urelementar. Strauß hat das einmal gekonnt! warum nachher nicht mehr gekonnt, oder vielleicht gar nicht gewollt? Sollte Göhler Recht haben? Nein! In dem Einen, Wesentlichsten sicher nicht: Strauß' Kunst umfaßt die äußersten Höhen und Tiefen des Transscendentalen!

Daß Göhler zu weit geht, läßt sich schon verstehen: Zum Abwälzen einer großen Last bedarf es einer großen Kraftanstrengung: Man verliert die Schätzung; aus dem Genug wird leicht ein Zuviel. Ich sehe leider eine Bestätigung hierfür in der allzu schneidigen Form und darin, daß der Verfasser an einigen Stellen unsachlich, verdächtigend und ausfallend wird. Sind nicht folgende Stellen seiner und der Sache unwürdig? „Wo[3]) Wilde's Phantasie einen nie darzustellenden, genial-gemeinen Exzeß der schamlosesten sexuellen Überkultur schaute, schreibt der preußische Königliche Kapellmeister, der doch Aufführungen seines rentabel sein sollenden Werkes braucht, biedere Kompromißmusik. Schamlos gemein müßte in solchem Fall die Musik sein, die von Strauß ist feig und zahm." — „Strauß[4]) bleibt immer auf dem Boden. Er hat schöne, teuer, sehr teuer bezahlte Federn; aber fliegen kann er nicht!" — „Strauß[5]) ist eine Macht geworden. Und vor Mächten fürchtet sich der Durchschnittsmensch. Strauß ist als ‚erster Musiker der Gegenwart' Ehrenmitglied der angesehensten musikalischen Gesellschaften, die Heidelberger Universität hat den Typus von Unwissenschaftlichkeit und die vorübergehende Erscheinung von R. Strauß zum Ehrendoktor gemacht, in der Tantiemen-Genossenschaft und im Allgemeinen Deutschen Musikverein ist er der Erste Vorsitzende. Es ist leicht möglich, daß die Mode noch so lange vorhält, bis irgend ein deutscher

---

[1]) No. 4, S. 104. [2]) No. 4, S. 103. [3]) No. 4, S. 110. [4]) No. 4, S. 104. [5]) No. 4, S. 111.

Fürst auch noch mit der Verleihung des erblichen Adels das nach der Seite hin Erreichbare zum Erreichten macht." — So gegen den Komponisten; ähnlich selbst gegen die ausübenden Musiker: „Die[1]) Dirigenten der leistungsfähigeren Kapellen haben die Eitelkeit, auch die Domestica als getreue Domestiken der öffentlichen Meinung und des ersten Musikers der Gegenwart ihrem Publikum vorzusetzen".

Genug! — Überschauen wir, was wir an Publikum und Kritik beobachtet haben, so fällt gemeinsam folgendes auf: Beide nehmen sich sachlich Übergriffe heraus und halten formell nicht Maß ein. Wir mußten Zschorlich in das Publikum zurückverweisen und gegen Göhler Strauß zu den Künstlern zurückstellen. Und: war es sehr tadelnswert, wie Zschorlich grundlos verdächtigt, so ist es höchst bedauernswert, wie Göhler übereifrig verdächtigt. Schade, sehr schade! so schädigt man die Sache und sich. — Es mangelt an sicherem Taktgefühl für Maß.

[1]) No. 4, S. 112.

III.

Was nun?

Auch ein Kultur-Bild.

Der einzige Standpunkt, von dem aus wir glauben aus der Musik-Konfusion und -Heuchelei herauskommen zu können, dünkt uns der historische zu sein: der Gesichtspunkt: nicht der Tatsachen, sondern des Zusammenhanges; nicht des Seins, sondern des Werdens; nicht des Dogmas oder der Partei, sondern der Entwicklungsgeschichte. Und da erscheint es uns als ein hocherfreuliches Zeichen, daß die Kritik sich nunmehr auch schon auf dieses Verstehen aus dem Zusammenhang besonnen hat. Ohne weitere heranzuziehen, genügt es, dieselben Autoren sich äussern zu lassen.

Kleffel schreibt: „Es[1]) gibt heute Kritiker, denen keine Neuheit modern genug erscheint, und die deren Wert eigentlich nur nach ihrem Dissonanzengehalt abschätzen. — Dabei ist das Schlimme, daß das Publikum dadurch irre geführt wird und allmählich den Glauben an sich und seine Urteilskraft verliert. — Zur Besserung der Zustände könnte vor allem auch der Musikkritiker sein redliches Teil mit beitragen. Er müßte, bevor er sein für die musikalische Volkserziehung so überaus wichtiges Amt antritt, erst beweisen, daß er von der Musik auch wirklich etwas versteht. Dann wird man die Könner und Nichtkönner, die Tüchtigen, ihres verantwortlichen Amtes sich Wohlbewußten und die ob ihrer musikalischen Hilflosigkeit meist auf persönliche Spitzen angewiesenen Untüchtigen nicht mehr mit einander verwechseln, und der gesamte Kritikerstand wird ein kulturfördernder und bildungverbreitender werden."

Was Marsop schreibt, schließt an: „Die[2]) Kritik lebt in und von einem argen Wahn. Sie abstrahiert Regeln aus Kunstwerken, die ein Mann von eigenartigem Genie oder Talent — kein Genie oder Talent gleich einem andern —, die also ein Unikum in einer bestimmten Kulturepoche, von einer bestimmten Umwelt beeinflußt, in der Ausmodellierung eines bestimmten Stoffes geschaffen hat. Und sie wendet diese Regeln auf Kunstwerke an, die ein grundverschiedenes produktives Temperament, in einer mit der Lösung andersartiger sozialer Probleme beschäftigten Zeit, in einer jeden Vergleich ausschließenden Entwickelungsperiode, in der Durchdringung und Stilisierung völlig heterogener Stoffe vollendete." — „Die[3]) großen, auf dramatische Wahrheit abzielenden Gedanken sind urewig. Und urewig ist wurzelechtes lyrisches Empfinden. Doch nichts Wandelbareres unter der Sonne als die Formen, in denen sich jene

[1]) No. 7, S. 212—213. [2]) No. 6, S. 512. [3]) No. 6, S. 514.

Gedanken und dieses Empfinden aussprechen. — Die Form wird zugleich mit dem, was wir mehr oder weniger ungenau die Idee des Kunstwerkes nennen, von der Phantasie des Künstlers empfangen und geboren. Der Vater ist die Natur." „Jedes[1]) Kunstwerk ist Abwandlung der Natur. Ohne Ausnahme. In der homerischen Zeit, im Mittelalter, im Schaffensgebiet der Moderne." — Der Schaffende ist „nur nachzubilden fähig, was er gesehen und gehört, womit er sein Inneres erfüllt hat." Es „organisiert sich das, was durch die Berührung mit der Natur im Künstler auflebt und aufwächst, nach einem eigenen, zugleich mit dem Embryo des Kunstwerkes entstehenden Gesetz derart zu einem Formgebilde, wie ein fast ohne menschliches Zutun ausreifendes Naturprodukt. Die Wissenschaft vom Harmoniewesen, vom Kontrapunkt, die gesamte Kompositionslehre verglüht in den Brennpunkten des künstlerischen Schaffens und verfließt sich auch in der langsamer sich vollziehenden Füllarbeit des Hervorbringens unmerklich wieder mit der Natur. Und die Natur wiederholt sich niemals." — Und das „Publikum,[2]) das den schaffenden Propheten stets im bemessenen Abstand etlicher Jahrzehnte nachrückt", kommt „den[3]) führenden Geistern am raschesten nach durch ein unausgesetztes liebevolles Versenken in die Natur." „Je williger, fleißiger wir uns in die Natur einfühlen, um so intensiver, um so moderner werden wir in der Kunst sehen und hören."

Und Göhler schreibt: „Alles[4]) Künstlerische ruht auf zwei Grundlagen, auf Persönlichkeit und spezifischer Begabung. Nach dem Verhältnis dieser beiden Elemente bestimmt sich der geschichtliche Wert eines Kunstschöpfers. Nur wo Gleichgewicht zwischen beiden herrscht, ist Größe möglich. Möglich erst; vorhanden nur, wenn sichs um Gleichgewicht zwischen einer Persönlichkeit außerordentlichen Kalibers und einer spezifischen Begabung höchster Qualität handelt". — Und „das Einzige,[5]) was sich in der Kunst nicht lernen läßt, ist Größe und Ewigkeitwert der Persönlichkeit." —

Wenden wir uns nun in geschichtlicher Auffassung der Beantwortung der Frage zu, wie schließlich der gebende Teil: die **Künstler** an der Musik-Konfusion beteiligt sind! Wodurch haben sie sie verschuldet, womit werden sie ihr abhelfen: sollten sie am Ende gar nicht anders gekonnt haben und können? — Woher — wohin? Schwierig, weil es nicht nur die Musik, sondern die ganze Kultur berührt!

Vergleicht man eine moderne Partitur mit einer Partitur aus der klassischen und romantischen Zeit, so sieht sie ungleich unübersicht-

[1]) No. 6, S. 512—514. [2]) No. 6, S. 518. [3]) No. 6, S. 520. [4]) No. 4, S. 98. [5]) No. 4, S. 104.

licher aus: viel bunter, weniger bestimmte Linienführung. Die Ausdrucksmittel erscheinen sehr kompliziert, die Form erscheint fast ganz aufgelöst. Wirklich sind das wohl die beiden Faktoren in der Musik der jüngsten Vergangenheit, die die Konfusion bewirkt haben. Sehen wir uns sie und ihre Ursache etwas genauer an! —

Der heutzutage „in [1]) jeder Kunst als notwendig empfundenen Differenziierung des Ausdrucks" diente in der Musik vornehmlich die Klangfarbe. „Was [2]) durch geschickte Verwertung der Klangfarbe erreicht wird, kommt wirklich gelegentlich „in weitaus höherem Grade als qualitatives denn als quantitatives Mehr in Betracht". Meist suchte man farbige Instrumentierung durch Vermehrung der Stimmen zu erzielen. Die Vermehrung der Stimmen konnte nach zwei Seiten hin geschehen: „Vergröberung [3]) auf der einen und Differenziierung auf der anderen Seite", d. h. indem man teils neue Instrumente heranzog, teils die alten Instrumente teilte und ihnen immer detailliertere und difficilere Kleinmalerei zumutete. Derart aufgesetzte Lichter ergeben ein Mißverhältnis im Gesamt-Gemälde. Viele mühevolle Einzelheiten gehen in dem Massen-Orchester zwecklos unter: Der Aufwand gestaltet sich zum Wirrwarr. Hieß man einst die einzelnen Instrumenten-Gruppen klare Phrasen reden, so erpreßte man jetzt den einzelnen Instrumenten gequälte Interjektionen. Nicht anders die Art, wie „man [4]) die menschliche Stimme der Mitwirkung für wert hält": man erniedrigt sie in Chorwerk und Oper „zur dienenden Magd", wenn man, statt sie singen zu lassen, ihr rezitativische Treffübungen zumutet. — So glaubte man dem neuen Bedürfnis zu genügen.

Und wozu der Apparat, wo die Triebkraft? — Auch hier lassen sich zwei Gesichtspunkte geltend machen: ein allgemeinerer, tief begründet in gesundem Menschen-Empfinden, und ein speziellerer, der die Neuentwicklung auslöste, — zuerst himmelstürmend, zuletzt versinkend in Erdenstaub.

Die Musik hat sich aus dem sonnigen lebensfreudigen Süden herüberverlegt in die düsteren, ernsten nordischen Regionen. Außer den grübelnden Deutschen traten, dem individualisierenden Zuge der Natur- und Welt-Geschichte folgend, auch die urwüchsigen Slaven und Skandinavier in die Musikgeschichte ein: in echten und neuen Tönen formen sie ihr Wesen und Sehnen. Je stiefmütterlicher die Natur, umso sehnsüchtiger die Kunst. „Aus [5]) Frost und Dunkel heraus erträumen" die Nordländer „sich am liebsten ein Märchenreich von unzähligen Sonnen und Farbenwundern", da wo der Südländer unter Sonnenglut mehr der einfachen monumentalen Linie achtet. — So erklärt sich, daß die jetzt überall ursprünglich und

---

[1]) No. 6, S. 519. [2]) No. 6, S. 518. [3]) No. 4, S. 99. [4]) No. 7, S. 173. [5]) No. 6, S. 515.

üppig aufsprossende nationale Musik so auffällig farbig ist; und sie darf man nicht vergessen, wenn man die „Bereicherung[1]) des Klanges" richtig würdigen will.

Wenn hierin die gesunden Keime liegen, so liegen die ungesunden Keime in dem, der Programmmusik entstammenden, Bestreben zu charakterisieren. Welche Steigerung der Ausdrucksmittel erforderte die Darstellung allgemeiner Probleme größten Stils wie Beethoven's Neunte Symphonie, Liszt's Faust-Symphonie, Strauß' Also sprach Zarathustra! — Aber dabei blieb es nicht einmal: Man versuchte sich an immer neueren und immer spezielleren Ideen; ja sogar konkrete Vorgänge sollten dargestellt werden. Hatte man früher rauschende Bäche dargestellt (Beethoven), so stellte man jetzt züngelnde Flammen dar (Wagner), stellte dar (R. Strauß), wie sich die ausgehauchte Seele vom Körper löst. Mußte es da nicht zu immer neuen und neuen Klang-Kombinationen treiben! — Aber auch dabei blieb es nicht: Ist es schon abschreckend, zu vernehmen, wie der Tod den siechen Körper packt und schüttelt, so ist es geradezu widerlich, Stöhnen beim Enthaupten inmitten von Grabesstille zu vernehmen. Zu welchen Mitteln dabei gegriffen werden muß, zeigt Strauß' Bemerkung zu diesem Laut in der Partitur der Salome: „Dieser[2]) Ton, statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist zwischen Daumen und Zeigefinger fest zusammen zu klemmen; mit dem Bogen ein ganz kurzer scharfer Strich, so daß ein Ton (!) erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes ähnelt." Also dazu die Umstände! — Begann die Entwicklung damit, großem Inhalt adäquate große Mittel und Form zu schaffen, so endete sie damit, Mögliches und Unmögliches zu charakterisieren: Die Musik wurde im Einzelnen immer charakteristischer bis zum Häßlichen und Krankhaften (Strauß' Widersacher und Salome) —, und im Ganzen immer charakterloser.

Fragt man schließlich, wie es hat kommen können, daß mit einer geschichtlich verständlichen Folgerichtigkeit Musik bei Unmusik angelangt ist, so ist die Antwort wohl in folgendem zu suchen und zu finden. Die Musik ist in gewissem Sinne die einzige „ganz[3]) auf sich allein angewiesene" Kunst. Hat der Architekt, der Bildhauer, der Maler Vorbild und Anhalt an der Natur, so fehlt zunächst dem Ähnliches dem Musiker. Er „hört[4]) in der Natur wohl einzelne Töne, aber nie eine wirkliche Melodie, auch hin und wieder Zusammenklänge, aber nie eine künstlerische Harmonie". Und doch beruht gerade geschichtlich die Kunstmusik auf der natürlichen Grundlage des Entwickelns der Harmonie. Wenn wir längst gewisse Zusammenklänge als besonders harmonisch unbewußt empfinden und uns

[1]) No. 4, S. 99. [2]) Partiturnummer 305. [3]) No. 7, S. 196. [4]) No. 7, S. 196.

nachträglich bewußt werden, daß sie besonders einfachen Verhältnissen entsprechen, so ist das ein Anhalt, ein natürliches, d. h. uns von der Natur gegebenes, Maß. Mag die Entwicklung der Tonkunst diese „verborgene[1]) Naturharmonie" vermannigfaltigt haben „durch Auffindung und Verwertung neuer Dissonanzen", so heißt es schließlich doch jede geschichtliche Abstammung und die Natur verleugnen, „ein Tonstück aus Dissonanzen herzustellen". Gewiß gilt das Naturgesetz der Anpassung auch hier für Komponist und Publikum: Mag der Komponist heutzutage „farbig[2]) hören", mag das Publikum „von[3]) Jugend auf mit neuartigen Dissonanzen, rhythmischen Kombinationen, instrumentalen Mischungen vertraut, den Begriff des Angenehm- oder Erträglich-klingenden weiter fassen", immer sollte künstlerisches Taktgefühl unbewußt sich in den natürlichen Grenzen halten. — Nur weil das natürliche Maß so tief verborgen liegt, konnte der natürliche Grund so weit verloren gehen. —

Das Zusammensetzen der Farben ging zusammen mit einem Auflösen der Form. Und Farbe ohne Form?! Vielleicht, daß gerade in dieser Unhaltbarkeit der Keim des so jähen Verfalles liegt. Jedenfalls wurde es der Keim des Verfalls, daß man sich unterfing, die auf sich gestellte Musik ihrem ureigenen Wesen zu entfremden. Man stellte die Musik in den Dienst anderer Künste: sie mußte nicht nur in das Musik-Drama eingehen, — Gesamtkunstwerk —, sie mußte auch als Symphonische Dichtung heraustreten. Die immaterielle Musik sollte Vorgänge darstellen, sie sollte durch äußeren Inhalt wesenhafter gestaltet werden; man mußte ihr ihre wesentliche Form nehmen und ihr fremde Formen geben. Es konnte nicht viel Gutes dabei herauskommen.

Ja, hatte denn die absolute Musik einen natürlichen Inhalt und eine natürliche Form? Die Frage beantwortet wieder die geschichtliche Entwicklung, und zwar, mit Einschränkung wenigstens, bejahend. In Kunst wie in Leben ist das natürliche Agens der sich ausgleichende Gegensatz. Aus Satz und Gegensatz, ihrer Durchführung usw., aus Tempo-Gegensätzen: schnell und langsam, aus rhythmischem Gleichmaß: Tanz, Marsch usw. formte zusammenfassend die klassische Epoche die Sonaten- und Symphonie-Form. Daß damit nicht etwas absolut Unveränderliches geschaffen war, zeigt die mannigfache Abwandlung im Einzelnen; daß damit aber etwas dem natürlich-Notwendigen sehr Nahestehendes geschaffen war, zeigt der Umstand, wie schwer eine wesentliche Umänderung im Ganzen zu schaffen war und ist. Eine Aufgabe für ein Genie, — vielleicht unlösbar. Die wichtigste Wesens-Umwandlung, die die Sonaten- und Symphonieform bisher erfahren hat, die symphonische Dichtung, bedeutet eine Auflösung ins Un-

[1]) No. 7, S. 211. 212. [2]) No. 6, S. 514. [3]) No. 6, S. 519.

vielleicht noch riesiger als der Musiker. Das bestimmte seine Entwicklung, so ward er der, der den Menschen in die Kunst hinaufzog und die Kunst zum Menschen herniederzog. Sein Schaffen ist eine einzige aufsteigende Linie, kulturgeschichtlich gipfelnd in dem: „Seid umschlungen Millionen!“ der Neunten Symphonie. Sprengte hier der Inhalt alle alte Form, so ist das tief innerlich begründet in dem ungeheuren Problem: Neues Gleichmaß zwischen Inhalt und Form macht die Neunte Symphonie wieder klassisch. So wurde die Form aufgelöst, den Inhalt bildete nicht mehr Stimmung, sondern Entwickelung: Programmmusik. — Einmal hier angelangt, konnte Beethoven nicht wieder zurück. Der Inhalt hatte sich in der Form erschöpft; anderer gleichartiger Inhalt gestaltete sich in der Missa solemnis in ähnlicher Form: aber sodann in dieser selben gelockerten Form ohne ähnlichen zwingenden Inhalt — wie sollte sich auch trotz tastenden Suchens solch ein Inhalt so oft wiederfinden? — die letzten Sonaten, die letzten Quartette: sind sie noch reife genießbare Kunstwerke? Wurde das Schaffen Beethovens nicht senil? Begreiflich: Menschenschicksal!

Wie man vom Stil des „letzten“ Beethoven spricht, so ist in aller Munde der Stil des letzten Wagner die ehemalige Zukunftsmusik. Ja, und ist es Wagner nicht ebenso ergangen wie Beethoven? Ein wunderbares Kunstwerk, klassisch durch Gleichmaß von Inhalt und Form: voll echten gesunden Menschenlebens und auf breitem vaterländischem und kunstgeschichtlichem Hintergrund, gefaßt in etwas archaisierender blühender Melodik: die Meistersinger, bezeichnet den Höhepunkt von Wagners Kunstschaffen. Der neu erwachsene Kunst- und Musik-Stil wurde dann auch bei Wagner zuletzt etwas senil. In den Nibelungen herrscht nicht überall das gleiche leichte Gleichmaß wie in den Meistersingern. Man vergleiche den rekapitulierenden ersten Akt im Siegfried mit dem von Ereignissen sich überstürzenden Schluß der Götterdämmerung. Wagners gesunde fließende Melodik wird in Nibelungen und Parsifal stockender, posenhafter, pathetischer und kraftloser. — Wenn Wagner nicht in gleichem Maße der Tragik, die auf der Höhe menschlichen Schaffens waltet, verfiel, so liegt das daran, daß er im Musik-Drama konkreter blieb, und bei ihm Gleichmaß im sinnlichen Musikmelos blieb — wie bei Mozart, gegen den gerade er ausgespielt wird.

Wagners neuer Stil war eine so gewaltige Kunsttat, daß er in der Musik auf ein Menschenalter hinaus bestimmend wurde; er erdrückte, es war eine physische Unmöglichkeit, von ihm freizukommen. Er beherrschte nicht nur die Bühne, er bezwang auch das Symphonie-Konzert; herkommend von der dramatischen Musik und eingeführt in die absolute Musik, konnte er die Musik-Konfusion nur vermehren helfen. Loszukommen von Wagner war erst der allerjüngsten Zeit zugewiesen, und die Führung fiel Richard

Strauß zu. Daß er die Musik von Wagners Einfluß unabhängig machte, sichert ihm eine bedeutende Stellung in der Musikgeschichte.

Hastig und gewaltsam ist Richard Strauß' Entwicklung gewesen, und es ist tragisch, daß er jung hat senil werden müssen, auf der Höhe seiner Schaffenskraft zu fried- und freudloser Tätigkeit verurteilt ist. Ich habe einmal der Ansicht Ausdruck gegeben, daß Strauß sich von: Also sprach Zarathustra über: Ein Heldenleben zur: Symphonia domestica in absteigender Linie bewegt hat. Was Strauß danach geschrieben hat, zeigt nichts von Hochkommen, schwingt sich nicht aus Erdenleben himmelwärts. War die Domestica ein modernes Produkt: formell mit allem Raffinement ausgestattet und inhaltlich intim-wertlos: auch ein enfant terrible unserer Zeit, so ist die Salome, die über das Subjektive hinaus sich mit dem pervers-Krankhaften befaßt, ein noch weit moderneres Produkt. Es ist bezeichnend, daß das Publikum diese Zumutung nicht einfach ablehnt. Wie um alles in der Welt aber kann die Salome, — mit der Feuersnot war es übrigens ebenso —, in Fachkreisen solche Beachtung und Wertschätzung finden? Hat denn die Salome musikgeschichtliche Bedeutung? — Ich glaube, ja; aber in negativem Sinne, nämlich so: Dem höchst nervösen, widerlichen Inhalt ist eine entsprechend nervöse, häßliche Musik angepaßt oder entstammt. Es ist zunächst eine künstlerische Konsequenz, auf das Milieu den Stil zu stimmen: und Strauß war dazu Künstler genug. Nicht mit Unrecht ist der Stil neu zu nennen: wir sind bei einem Stil angelangt, in welchem es wegen Dissonanzen und rhythmischer Willkür kaum mehr möglich ist herauszuempfinden, auch fast gleichgiltig ist, ob richtig oder falsch gespielt wird, in welchem es fast gleichgiltig ist, ob gesungen oder gesprochen wird. Sucht man in diesen geräusche-reichen Ton-Massen nach konzentrierenden, charakterisierenden Themen, so findet man erschrecklich wenige und befremdend dürftige. Ist diese verblüffende Kompositionstechnik am Ende wirklich „kinderleicht"? — Jedenfalls nicht des so neuen und doch so manirierten, vielleicht senilen Stiles wegen ist die Salome von musik- oder kultur-geschichtlicher Bedeutung, sondern deshalb, weil sie uns endlich auf den Kernpunkt der ganzen Angelegenheit aufmerksam gemacht hat, nämlich, ob denn dies und solche Sujets überhaupt noch künstlerisch sind. Sollten Strauß selbst Zweifel aufgestiegen sein? Warum suchte er das Stück im voraus zu retten? Warum schickte er die Mitteilung vorauf, dies Werk würde gut, so etwas läge ihm? Kann einem Künstler ein Sujet liegen, das nur sinnlich Überreiztes, auch in allen Nebenrollen, von Anfang bis zu Ende bietet? Das perverse Mädchen, das der flatternden Angst des Fürsten ihren starren Eigensinn entgegensetzt: „Ich will den Kopf des Jochanaan!" — Nimmermehr! Aber hier liegt es: Wollen wir uns aus der Konfusion in der Musik herausretten, so müssen wir aus dem

Gebiete der Musik, der Kunst überhaupt heraustreten und uns auf unsere Aufgaben als Menschen besinnen. Die Salome wird hoffentlich der Markstein werden, für das: Bis hierher, und nicht weiter! Künstler und Kritiker werden hoffentlich, wenn der erste Taumel vorüber ist, ernüchtert sich erheben und auflehnen! — Ist es nicht Strauss in weit krasserer Weise ergangen, wie es Wagner, wie es Beethoven erging? Er überkam und übernahm Riesen-Mittel und -Formen für Riesen-Inhalt; er strebte über seine Vorgänger und sich hinaus und endete mit Riesen-Mitteln und -Formen — ohne Inhalt. Nachdem ihm der Zarathustra als letzter Stoff zugefallen war, war der Stoff für ihn, für eine ganze Menschen-Generation erschöpft. Versagte der Inhalt, so konnten alle Kunststücke nicht helfen, am wenigsten gerade die kompliziertesten. Künstlerisches Maßhalten allein konnte helfen; sollte Strauß' künstlerisches Urteil versagen? Zunächst, glaube ich, ist Strauss in seinem Schaffen charakterlos, nicht, wie Göhler meint, weil er will, sondern, ich wiederhole meine Behauptung, weil er muß: Er versucht alles, weil er das in seiner Richtung letzte erledigt hat. Er ist jung senil, ein Kind seiner Zeit. Vielleicht noch nicht ohne Hoffnung; Hoffnung jedenfalls nur dann, wenn ein Halt und eine Umkehr, wenn eine Erneuerung erfolgt!

Man mag einwenden: Wie alles Neue zuerst nicht verstanden oder mißverstanden worden ist, so verstehst auch du hier und jetzt nicht oder falsch! Gewiß: Kolossales ist von nahe schlecht zu überschauen. Und viel Unbewußtes schlummert unter der Oberfläche! Aber gerade auf dem mitgleitenden Boden der geschichtlichen Auffassung stehend, kann, wenn überhaupt irgendwie, man der Wahrheit am ehesten nahe kommen, kann ein nicht irrendes Urteil zustande kommen. — Sehen wir zu, ob wir von diesem Standpunkt aus nunmehr nicht aus der Musik-Konfusion herauskommen. Die Zeit scheint dafür reif zu sein.

Menschliches, Allzumenschliches erschien in seinen Konsequenzen für die Musik nicht geeignet. Gehen wir dem nach, so treten wir aus dem Spezifisch-Musikalischen heraus. Es rollen sich Fragen auf, die das ganze Kultur-Leben der Gegenwart berühren. Fast will es scheinen, als ob unsere Zeit, die willig Unmusik für Musik hinnimmt, der Musik, überhaupt der Kunst, nicht günstig ist. Woran liegt das? Das Leben des Menschen heutzutage faßt ein sich ergänzender Gegensatz ein: Mehr denn je fühlt der Mensch sich als kleines Glied eines großen Ganzen, als eine wesenlose Nummer, und mehr denn je, — vielleicht eine Art Reaktion dagegen —, lebt er seiner Individualität, seinem Wesen.

Was unsere neueste Zeit in ihre das Diesseits ausgestaltende Richtung

gelenkt hat, ist die Wissenschaft, insonderheit Naturwissenschaft und Technik. Die Technik hat das Leben verschönend und erweiternd umgestaltet: sie hat den Komfort geliefert, sie hat den Verkehr geschaffen. Sie hat den Horizont unendlich vergrößert, immer neues Konkretes in den Gesichtskreis gezogen und begreiflich in erster Linie den Intellekt gefördert. Unsere Zeit ist mehr den Problemen des Denkens, weniger den Problemen des Empfindens zugeneigt.

Die Technik wirkt veräußerlichend, zunächst indirekt: Das Zeitalter der Maschinen und Fabriken ist das Zeitalter des Geschäftes. Der hastige Geschäftsverkehr fordert Arbeitskraft psychisch und physisch: Der Intellekt wird in Anspruch genommen, und, wer ermüdet nach Ruhe verlangt, ist der Ablenkung und Unterhaltung, aber nicht der ernsten Kunst geneigt, die doch wieder alle Geisteskräfte anspannt. Solch stetige Werktagsarbeit läßt den Einzelnen in der Gesamtheit aufgehen und nicht zu sich selbst kommen.

Dann aber auch direkt: Wie tief die Technik unter der Leitung der Naturwissenschaft selbst in die Kunst eingegriffen hat, zeigen in den bildenden Künsten die Photographie, in der Musik Apparate wie Grammophon und Pianola. Sie bewahren auf, was einst vorübergehende Erscheinung war, sie machen zum Gemeingut, was einst wenigen zugänglich war. Was sie liefern, ist technisch von erstaunlicher Vollkommenheit: der Kunst sehr nahe stehend, wenn auch nicht die Kunst, wie sie eine zusammenfassende Persönlichkeit lebendig übermittelt. Und doch, wie viel Können und wie wenig Mühe! Auch der Künstler lernt von der Technik; leicht wird das Interesse mehr dem Können als der Kunst zugewendet.

Es ist nicht zufällig, daß solche äußere Einwirkungen auf eine innere Disposition treffen, die gleichfalls mehr wissenschaftlich reflektierend als künstlerisch intuitiv ist. Die Wissenschaft weist den Menschen immer deutlicher auf große Zusammenhänge hin, die Geschichte der Natur noch mehr als die Geschichte der Menschheit: sie lehrt ihn, wie der Einzelne ein Glied im Ganzen ist, wie er in der Arbeit für die Gesamtheit sich sein eigenes Glück erarbeitet. Und Betätigung verdrängt Stimmung, die Vorbedingung für Kunst, bei dem nehmenden Publikum wie bei dem gebenden Künstler. Im praktischen Nächstendienst betätigt sich heute, was sich einst im Gottesdienst betätigte. Und, nahm nicht gerade in der Kirchenmusik die Musik durch Jahrhunderte ihren höchsten Flug! —

Wer wollte es leugnen, daß heute mehr denn je Wissenschaft und Kunst einander gegenübergetreten sind! Und — es ist nun einmal so — gerade darin liegt unabwendbar Steigerung des Wertes der Kunst. Je mehr die Arbeit drückt und aufreibt, um so mehr regt sich Sehnsucht nach Freiem, Hohem in Kunst und Natur.

Gerade so ist es mit dem Gegensatz: der Mensch als Nummer, und der Mensch als Individuum. Je mehr die Geschichte den Einzelnen in die Gesamtheit hineingewiesen hat, um so stärker regt sich eine bewußte oder unbewußte Reaktion: Der Mensch lebt heute mehr denn je seiner Individualität; und je schneller die maschinenmäßige Alltagsarbeit ihm das Leben hinrinnen läßt, desto mehr lebt er dem Augenblick. Ruhe fehlt, selbst zum Genießen; dauernde Aufregung schlägt um in Gleichmut oder Gleichgiltigkeit: sehr zu Ungunsten der Kunst. In der Intensität des flüchtigen Jetzt und des sich auslebenden Ich sucht heute der Mensch das Glück: die Menschheit lebt mehr intensiv, weniger extensiv: keine Sammlung, keine Kunst! Bedarf es einer konkreten Vorstellung, so denke man an unsere zeitgenössische Dichtkunst. Aus diesem Zusammenhange heraus verstehen wir nun auch unsere früheren Beobachtungen an Publikum und Künstlern, ihren unausgereiften Subjektivismus und ihre maßlose Produktivität.

Augenblicks-Empfindung ist aber keine Stimmung. Nicht jedes und jeder hat für alle Wert, hat Kunstwert; nicht Vereinzeltes, nur Allgemeingiltiges taugt für die Kunst. Und wie soll das in unserer Zeit ausreifen, wo soll Sammlung und Ruhe herkommen, um die Spreu vom Korn zu scheiden, um auszulesen? Und doch ist das unabweisbare Forderung, Vorbedingung der Kunst!

Für die Musik ist es vielleicht noch besonders ungünstig, daß sie Jugend und volle Schaffenskraft voraussetzt und selbst bei den Besten mit den Jahren senil wird. Die freudige Jugend ist empfindend, denkend das grübelnde Alter. Die Jugend schwelgt in Problemen, dem Alter genügt Betätigung. So beim Schaffen, ebenso beim Aufnehmen. Die blühende Jugend öffnet sich enthusiastisch allen Eindrücken der Musik, das ausgereifte Alter schließt sich ab; exklusiv, skeptisch. In jedem Sinne stehen Jugend und Musik auf gleichem Boden zusammen. Und da ist es der Musik nicht günstig, daß heute bei der Fülle des Aufzunehmenden und zu Verarbeitenden das Ausreifen in ein späteres Lebensalter vorgeschoben ist, wo Empfinden gegen Denken zurückzutreten beginnt: Reflektieren aber ist der Musik nicht gut.

Vielleicht reichen solche Andeutungen hin, um begreiflich zu machen, wie unsere Zeit der Musik nicht günstig, die Kultur unserer Zeit einem Vertiefen der Musik nicht förderlich ist. — Keine Täuschung: sich fügen ist Naturnotwendigkeit!

Das Leben ist ernst genug, die Kunst mag ergötzen; „dem [1]) Ernst und der Tiefe“ in der Musik ist „die Zeit nicht hold“. Zudem hat sie

[1]) No. 4, S. 100.

mit der Richtung auf Höhen und Tiefen des Menschenlebens gerade eben üble Erfahrungen gemacht, die Programmmusik hat abgewirtschaftet. Was nun? — „Angesichts[1]) unserer heutigen Zustände könnte man die Frage aufwerfen, ob ein weiteres Fortschreiten unserer Kunst überhaupt noch einen Zweck habe, und ob es nicht am Ende besser und unserer Kultur dienlicher sei, wenn wir auf Fortschritte, die uns in eine so heillose Verwirrung geführt, in Zukunft lieber gänzlich verzichten." Ja, wenn nur nicht in des Menschen Brust zwei Seelen wohnten! Unverwüstlich ist des Menschen Hang zum Außersinnlichen, zum Idealen, seine Phantasie: die auf Wirklichkeit angewiesene Seele sehnt sich nach Schönheit, schreit nach Kunst. In demselben Maße, in welchem in unserer Zeit die Musik schwieriger geworden ist, in demselben Maße ist sie auch gerade wieder nötiger geworden. Unstillbar ist das Bedürfnis der Seele nach Lösung in der Musik; freilich nun und nimmer mehr und wieder in der jüngsten Musik, die ein Einarbeiten und Mitleiden ist und kein Genießen. Ernst ist das Leben, heiter sei die Kunst: Freude, schöner Götterfunken!

Also, dahin weist uns die Entwickelung?! Von der Real-Musik zur Ideal-Musik, von der relativen zurück zur absoluten? Ja, warum denn nicht? Stets vollzog sich die Entwickelung der Menschheit in kleineren Perioden, die sich schlossen und ein Glied in einer größeren Epoche wurden. Wieder ein versuchter Kreislauf: vom Menschen zum Übermenschen, von Beethoven zu Strauß, wäre vollendet: wir müßten zurückgreifen bis vor Beethoven, also zu — Mozart, um in die große Entwickelung wieder einzulenken! Es fällt uns wie Schuppen von den Augen: In der Richtung der relativen Musik sind wir am letzten Ende angelangt: es ist ein völliger Bankerott geworden: in der Richtung gibt es weiter keine Musik mehr. Soll es überhaupt noch Musik geben, so muß die absolute Musik, kerngesund auf natürlicher Grundlage, wieder erstehen. Nicht mehr des Menschen tiefstes Inneres soll aufgewühlt werden, erregt durch ein quälendes Abbild der Wirklichkeit, sondern die von der Wirklichkeit erregte Seele soll abgelenkt werden, durch Phantasiebilder beruhigt und ergötzt, — so wie einst.

Was muß denn dann also alles geschehen? Zunächst in Ordnung gebracht werden, was nicht in Ordnung ist! Niemand wird das gewordene persönliche, subjektive Element aus unserm Leben beseitigen wollen und können; aber es muß sich in selbst errichteten Schranken halten. Wie die Musikgeschichte, — so schien es uns —, dem Individualisieren die Grenze gezogen hat, und nach Erledigung der Probleme, — es gibt zunächst keine weiter —, von selbst Schluß! gebot, so ziehe in Zukunft zuerst die Künstler-Individualität sich selbst ihre Grenze: der Künstler halte

[1]) No. 7, S. 193.

an sich und halte im Kunstwerk Maß! Er scheide, was vereinzelt und was allgemein gilt, schäme sich Interna darzustellen und stelle Vollwertiges reserviert-vornehm dar; er gebe uns das Bild nicht planlos tobender Kräfte, sondern zielbewußt verhaltener Energie! Das ist das Ausreifen im Werden, eine absolute Reife gibt es nicht. —

Glückt solches Herausringen aus dem Subjektivismus, so glückt auch das Hindurchdringen durch das veräußerlichende Technische unserer Zeit. Der Künstler scheut zurück vor Kunststücken der Technik. Die Technik darf ganz und gar nicht unterschätzt werden, am wenigsten heutzutage: ich meine jetzt nicht allein die musikalische Technik, sondern auch die gesamte, unsrer Zeit ihr Gepräge gebende Technik in folgendem Sinne. Die Kunst kann durch die Technik lernen. Photographie und Grammophon reproduzieren mit, man könnte sagen, mathematischer Genauigkeit; künstlerisch nicht, aus den angegebenen Gründen: es fehlt das Absehen vom Momentanen, das Zusammenfassen zu einer lebendigen Idee durch die Person des Künstlers. Das Pianola gibt kein Konzert, die Photographie ist kein Gemälde, die Statue wird ein Kunstwerk erst dann, wenn man darüber das Modell vergißt. So lernt von der Technik die Kunst mindestens das, daß im Kunstwerk die Persönlichkeit des Künstlers lebt. Schreitet die Menschheit fort, so schreitet auch der Künstler mit ihr fort, und wieder mit dem Künstler das Kunstwerk. Also gemach und keine Sorge! Rückkehr auf den gesunden Boden ist deshalb noch nicht Rückschritt, sondern sogar wieder Fortschrittt deshalb, weil unbewußt das alte, nach vergeblichem Umweg neu hergestellte Ideal sich mit neuem Wesen füllt und so erneut ersteht.

Ideal? Ja, wann ist denn ein Kunstwerk ideal? Wenn es von einem Inhalt handelt, geeignet, des Menschen Wesen zu fördern. Wenn dann noch zwischen Inhalt und Form Gleichmaß besteht, so nennen wir es klassisch. Der Inhalt wechselt, öfter wechselt die Form: wenn einmal wieder Inhalt und Form im Gleichmaß sind, so haben wir ein neues klassisches Werk der Kunstgeschichte. Die Kunst hat im großen und ganzen für ihre Ziele einen Anhalt an der Natur. Dem Menschen ist es mitgegeben zu irren; und, wenn Kunst und Kultur bald in dieser, bald in jener Richtung abirrt: immer wird sie von der Natur wieder korrigiert, auf den richtigen Weg zurückgebracht. Unsere heutige Kultur steht gewiß hoch: und doch, auch der Kulturmensch von heute flüchtet sich aus der Kultur in die Natur, sucht wieder Erneuerung seines Ich in einem Gesundbad in der Natur. Die Kultur ist aufdringlich, die Natur keusch verschlossen. Ist die Kultur kompliziert und gekünstelt, so ist die Natur schlicht und einfältig. Welch Abstand zwischen dem parfümierten Salon und der frischen Luft über Gebirge und Meer, zwischen einem Trunk berauschenden Trankes und einem Trunk Quellwasser: Luft und Wasser,

herb, unsere Sinne kaum reizend, und doch wie gesund, welch Labsal! Kunstprodukte entlehnen ihre Formen Naturkörpern: Der von innen heraus gewachsene Kristall, ein gesunder Organismus sind von monumentalem Gleichmaß, Form und Inhalt einander gemäß. Sie stehen in sich selbst, und der Mensch müht sich nach solchen Modellen. Hat nicht Kultur und Kunst ihre ungeschriebenen Gesetze aus der Natur herauszulesen! —

Die Musik verirrte sich auch einmal aus ihrem natürlichen Eigen-Gebiet in fremdes Gebiet (Programmmusik), es gab auch da zuerst noch klassisch zu nennende Kunstwerke, solange Inhalt und Form noch adäquat waren (zuletzt Zarathustra); nachher aber blieb Konfusion und Korrektur nicht aus: die Musik muß in ihr eigenes Gebiet zurückkehren zuvor, ehe sie Neues versuchen kann. Und in diesem ihrem eigenen Gebiete stehen denn auch Kunstwerke, geschlossene Organismen, wie Naturkörper. Es gibt gottbegnadete Künstler, deren Schaffen etwas von dem Schaffen der Natur an sich hat: Solch strahlendes Gestirn ist in der Musik ein Mozart, ein Goethe in der Dichtkunst. Wenige, sehr wenige sind es! — „Wie[1]) vielen Musikern war es denn gegeben, Großmeister der bedeutenden Linie und der sprechenden Farbe zugleich zu sein? Einem Mozart, einem Schubert, — einem Wagner — —, hier stock' ich schon." Gebilde wie die Zauberflöte „treten gleich den Riesendiamanten nur ausnahmsweise ans Licht. Schier unermeßliche Entwickelungszeiten sind vonnöten, damit sich etwas derartiges kristallisiere." —

Rückkehr hinter Beethoven, Rückkehr zu Mozart! Das ist schließlich unser End-Ergebnis. Nicht einfaches Reproduzieren und Kopieren, sondern Neu-Schaffen in der Art Mozarts. Einschränkung des Inhalts, Vereinfachung der Form, Wiederherstellung von Gleichmaß zwischen Inhalt und Form. Wir sind an der Stelle angelangt, es ist Zeit dazu: ein Naturzwang.

Um auch dieser Idee konkretere Fassung zu geben, nenne ich Mozarts Zauberflöte als das Werk, das ich besonders im Sinne habe. Ja, herrscht denn darin Gleichmaß von Inhalt und Form? Man hört den Inhalt häufig als kindisch, ja albern bezeichnen! Kindisch, nun und nimmermehr; meinetwegen: kindlich! Ein Goethe hat den Inhalt für der Beachtung wert befunden und der Zauberflöte zweiten Teil entworfen. Die Zauberflöte ist ein heiterer Vorgang im Elysium, ein Märchen. Am Märchen belustigen sich und lernen die Kinder; lächelnd liest es der Greis. In der Zauberflöte entstrahlen dem Märchenhintergrund erleuchtend und erwärmend Priester-Weisheits-Lehren.

---

[1]) No. 6, S. 523.

„Wen solche Lehren nicht erfreu'n,
Verdienet nicht ein Mensch zu sein." —
„Sei standhaft, duldsam und verschwiegen.
Bedenke dies, kurz sei ein Mann,
Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen. —
Die Weisheitslehre dieser Knaben
Sei ewig mir ins Herz gegraben."

Wie wunderbar stimmen diese naiven Verse zu unseren Erwägungen!

Nun, es fehlt denn auch heute nicht an Stimmen, die dem, was hier besprochen ist, in Künstler-Stimmung Ausdruck geben; und, war es einmal unsere Art, andere reden zu lassen, so mögen sie auch zuletzt das Wort erhalten. — Vollendet charakterisiert Grillparzer Mozarts Kunst:

„Nennt ihr ihn groß? Er war es durch die Grenze:
Was er getan, und was er sich versagt,
Wiegt gleich schwer in der Wage seines Ruhms;
Weil nie er mehr gewollt, als Menschen sollen,
Tönt auch ein Maß aus allem, was er schuf."

Felix Mottl hat gelegentlich eines Musikfestes in Salzburg in spontaner Rede für Mozarts Wesen folgende Worte gefunden:

„Ich habe nie recht verstehen können, wenn man bei Mozart immer nur von Heiterkeit spricht. Es schien mir, als glaube man, daß Mozart nur die Oberfläche der Erscheinungen berührt habe. Mozart war aber der tiefste und innigste Mensch, der je gelebt hat. Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, es gibt einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen herab nur die Göttlichsten zu uns armen Menschen sprechen können. Auf dieser Höhe ist Mozart gestanden." —

Ferruccio Busoni schrieb zu Mozarts 150. Geburtstage Gedanken zur Charakteristik Mozarts, Kleinodien, die, in einer Tageszeitung[1]) veröffentlicht, in einer Musikzeitung aufbewahrt zu werden, wertest sind. Unseren Betrachtungen mögen einige dieser Gedanken ein monumentales Ziel setzen:

Mozart „ist jung wie ein Jüngling und weise wie ein Greis — nie veraltet und nie modern, zu Grabe getragen und immer lebendig. Sein so menschliches Lächeln strahlt uns, verklärt, noch an . . .

Er ist nicht dämonisch und nicht übersinnlich; sein Reich ist von dieser Erde.

Sein Gemüt ist nicht rein aus Unkenntnis.

Er ist nicht simpel geblieben und nicht raffiniert geworden.

Er ist temperamentvoll ohne jede Nervosität — Idealist ohne immateriell zu werden, Realist ohne Häßlichkeit.

---

[1]) Berliner Lokal-Anzeiger, Jahrg. 24, No. 84.

Er wagt nichts Tollkühnes.

Er gibt einem mit dem Rätsel die Lösung.

Sein Formensinn ist fast außermenschlich.

Zu ihm blickt der reine Musiker beglückt auf und ohne Hoffnung, ihn je zu erreichen.

Er steht so hoch, daß er weiter sieht als alle und darum alles etwas verkleinert." —

„Wer[1]) dem Rad der Entwicklung in die Speichen fallen will, der wird unbarmherzig zur Seite geschleudert, ganz gleich, ob er sich mit der Partitur des Don Giovanni oder mit der der Walküre bewehrt hat." Nun, ich habe mich mit der Partitur der Zauberflöte bewehrt. Ich denke ja gar nicht daran, dem Rade der Entwicklung in die Speichen zu fallen. Vom Rade der Entwicklung sich mit drehen lassen und es mit drehen, so vollendet sich der ewige Kreislauf des Lebens. Ich hoffe vielmehr, auf dem Boden der Entwicklung stehend, zu einem richtigen Resultat gelangt zu sein. Einmal habe ich wohl schon Recht behalten: Seit dem Zarathustra geht Strauß einen Abweg; bisher hat er leider die Behauptung bestätigt. Vielleicht werde ich noch einmal Recht behalten mit der umfassenderen Behauptung, daß die relative Musik wieder in absolute Musik umschlagen muß, wenn es überhaupt noch Musik geben soll!

Draeseke's „Mahnruf" darf doch kein Klageruf bleiben. Man hat schon versucht „Fingerzeige[2]) zu geben, auf einen Weg hinzuweisen, der uns aus der Konfusion wieder heraushelfen kann." Auch die voraufgehende Betrachtung möge als Fingerzeig gelten!

„Diese Zeiten sind gewaltig,
Bringen Herz und Hirn in Not."

[1]) No. 6, S. 519. [2]) No. 7, S. 173.

BÜCHER

39. **Franz Brendel: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. 25 Vorlesungen. Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.**

In den 40 Jahren seit der letzten Auflage dieses Buches hat die Nachfrage nach ihm nie aufgehört, so daß die Neuherausgabe wohl berechtigt ist. Brendel hat den Fortschrittskampf als Nachfolger Schumanns in der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" seit 1844 mitgekämpft, diesen Zyklus von Vorlesungen in Dresden und Leipzig mehrmals gehalten und dann nur auf dringenden Wunsch Schumanns für den Druck bearbeitet. Diesem großen Vorzug, mitten aus dem praktischen Leben heraus entstanden zu sein, steht der Nachteil gegenüber, daß Brendel eben nicht Musikhistoriker, auch nicht in universalerem Sinn Musiker war, woraus sich seine vielen bloßen Verlegenheitsurteile erklären. Orlando die Lasso z. B. soll es „nicht beschieden gewesen sein, in das Reich der schönen Kunst einzutreten." Pergolesi's „Serva padrona", die gerade im Zusammenhalt mit seiner Kirchenmusik seine doppelte Kapazität und die hohe Entwicklung seiner Schule beweist, ist nicht erwähnt. In endlosen Redensarten wird versucht, den spezifischen Unterschied Meyerbeers von anderen Größen der seriösen Oper festzulegen, wobei man allzudeutlich die Unmöglichkeit für den Autor merkt, durch Aufschlagen der Partituren oder wenigstens Klavierauszüge oder Anhören der betreffenden Opern sich selbst musikalisch zu informieren. Ein „Auslaufen des Mozartschen Standpunktes in Sinnlichkeit und Äußerlichkeit", der Tadel von Schuberts „Erlkönig" zugunsten des Loeweschen und Ähnliches gehören auf dasselbe Blatt. Ebenso die Ansicht, daß das Mitsingen der Gemeinde die evangelische Kirchenmusik künstlerisch förderte, während es doch gerade ein außerhalb jeder spezifisch künstlerischen Beurteilung stehendes Moment ist. Man muß freilich bedenken, daß die Vorträge für Nichtmusiker bestimmt sind. Der Ruf ihrer gewandten und fesselnden Darstellung ist nun über ein halbes Jahrhundert alt.

Dr. Max Steinitzer

40. **Wilhelm und Carrie Eylau: Der musikalische Lehrberuf. Verlag: R. Voigtländer, Leipzig.**

Ein durchaus originelles Buch, das ob seines interessanten Inhalts gewißlich eine bedeutsame Erscheinung genannt werden kann. Wie sehr Leichtsinn, Unfähigkeit, Schlendrian und Geschäftsauffassung auf dem Gebiet des musikalischen Lehrberufs bei uns immer noch sich breit machen, ist ja allbekannt, — sowie es auch andererseits gewiß ist, daß nur dort, wo in der Persönlichkeit des Lehrers der Pädagoge und der Künstler sich glücklich miteinander verbunden und vereinigt haben, von einem wirklichen musikalischen Unterricht die Rede sein kann. Von dem Standpunkt, daß der Musiklehrer ein Künstler und ein gewissenhafter, tüchtiger Pädagoge sein müsse, haben die Verfasser ihr Thema behandelt. Sie liefern eine vollständige Anleitung zur Einführung in die Technik wie zur Einführung in das Wesen musikalischer Kunst, und es ist erstaunlich, welche Fülle von Erfahrungen in ihrer Arbeit niedergelegt wurde, und

wie nutzbringend diese Erfahrungen hierbei verarbeitet worden sind. Manche Teile des technischen Abschnitts — wie etwa „Gedankenkonzentration“ oder „Kontrolle des Nervensystems“ — imponieren durch ihre streng logische Durchführung; andere, wie „Vortrag aus dem Gedächtnis“, sind von hohem praktischen Wert. Aber am schönsten ist das ästhetische Kapitel, das dem Wesen der Musik völlig gerecht wird und zahlreiche geistvolle Bemerkungen und wertvolle Anregungen enthält. Egon v. Komorzynski

41. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 16. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Heutzutage, wo wir bei allem rüstigen Vorwärtsschreiten mit unsrer schnellebigen Zeit gern öfter Halt zu machen pflegen, um rückwärts schauend uns die großen Fortschritte der Kultur zum Bewußtsein zu bringen, erscheint es uns wohl angebracht, auch eines Jubiläums zu gedenken, das ein großes Unternehmen dieses Jahr in aller Stille begeht. Sind es doch, wenn wir von Joseph Meyers großer, in 52 Bänden erschienener Enzyklopädie absehen, gerade 50 Jahre her, seitdem die erste Auflage des jetzt schlechthin unter dem Namen „Großer Meyer“ bekannten Nachschlagewerks des allgemeinen Wissens zu erscheinen begann. Erzielte schon damals das für die Verhältnisse vollendet durchgeführte Unternehmen des genialen Verlegers, der zum ersten Male in umfassender Weise zur wirksamen Unterstützung des Textes, aber stets im Zusammenhang mit dem enzyklopädischen Charakter des Werkes die Illustration heranzog, die staunende, aber gerechte Bewunderung seiner Zeit, so gilt dies Lob in noch weit höherem Maße der neuen, sechsten Auflage in 20 Bänden, deren 16. Band uns soeben zugegangen ist. Wir zählten in ihm 38 farbige und schwarze Tafeln in prächtiger Ausführung, 14 übersichtliche Karten und 10 selbständige Textbeilagen. Wie bei den vorangegangenen Bänden, so wollen wir auch hier wiederum einige Artikel herausgreifen, die uns beim Durchblättern der neuesten Fortsetzung gefesselt haben. Aus Kunst und Literatur nennen wir „Porzellanmalerei“, „Raffael“, „Rembrandt“, „Renaissance“, die monographischen Darstellungen der polnischen, portugiesischen und provenzalischen Literatur und aus den zahlreichen Biographieen z. B. die von Platen, Pocci, Edgar Allan Poe, Puschkin, Racine, Reuter, Jean Paul Richter. Den Anspruch, nach Umfang und Inhalt am bedeutendsten zu sein, darf wohl der 79 Spalten einnehmende Artikel „Preußen“ erheben, der mit zahlreichen Karten- und andern Beilagen ausgestattet ist und Preußens Geschichte bis auf die neueste Zeit in sachgemäßer Weise berücksichtigt. Über das „Rettungswesen zur See“ finden wir unter diesem Stichwort eine sehr unterrichtende Darstellung, der zwei Tafeln nebst einer Karte der Rettungsstationen an deutschen Küsten beigegeben sind.

42. **Carl Reinecke: Aus dem Reich der Töne.** Worte der Meister. Verlag: E. A. Seemann, Leipzig.

Tausende von Aussprüchen über Musik und Musiker sind hier auf 204 Seiten zu einem zierlichen Bande vereinigt, aus dem der Freund der Tonkunst vielfältige Anregung, Belehrung und Genuß schöpfen kann. Man wird bemerken, daß die Musikästhetik ihre Wandlungen hat, wie die der bildenden oder Dichtkunst. Die Aussprüche stammen aus vier Jahrhunderten, von Luther bis auf die neueste Zeit. Der Inhalt ist in 18 Kapitel gegliedert: Vom Wesen der Musik an sich, von ihren Faktoren, Melodie, Harmonie und Rhythmus, von der Formschönheit und deren Schönheitsgesetz, von der Instrumental- und von der Vokalmusik, vom Volkslied, Choral- und Kunstlied, über Komponisten und ihre Werke, Selbstbekenntnisse der Komponisten, vom Schaffen, Dirigieren, vom Vortrag, von der Kritik usw. In der Hauptsache ist den Berufsmusikern das Wort gegönnt, doch sind in einem Anhange auch Aussprüche über Musik von Dichtern und Denkern zusammengestellt. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

43. **Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 4. Jahrgang. I. Band. Orgelkompositionen von Joh. Pachelbel. Nebst beigefügten Stücken von Hier. Pachelbel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Die Ausgabe der Orgelschöpfungen der beiden Pachelbel ist von Dr. Max Seiffert mit der gewohnten kritischen Sicherheit hergestellt worden; der Band schließt sich der Ausgabe der Klavierwerke Johanns (e. l. Bd. I Jahrg. II) und der der Magnifikat-Bearbeitungen (Denkm. d. T. i. Österreich VIII, 2) an. Auf die in Seifferts Einführung zum Bande dargelegten historischen Gesichtspunkte hier einzugehen, erscheint überflüssig. Es genüge, darauf aufmerksam zu machen, daß das vorläufig erreichbare Material zur Kenntnis Pachelbels in den angeführten Ausgaben vereint ist, daß aber die Tonsätze, so wichtig ihre historische Stellung ist, für den modernen Gebrauch im ganzen wohl kaum mehr anwendbar erscheinen. Als Übungsstücke oder in historischen Konzerten werden aber vielleicht die im Anhange mitgeteilten sechs registrierten Stücke gute Verwendung finden können. **Willibald Nagel**

44. **Carl Fuchs: Violoncell-Schule. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.**

Die Herausgabe eines umfangreichen Lehrbuches ist nicht jedermanns Sache. Sie bedingt nicht nur „Können", sondern in vielleicht höherem Grade „Kennen". Die bedeutendsten Künstler sind oft die schlechtesten Lehrer, während viele vorzügliche Lehrer als ausübende Virtuosen nicht einmal ihren eigenen Schülern bekannt wurden. Bei Carl Fuchs trifft das nicht zu. Wie in der Vorrede seiner Celloschule angegeben, ist er ein Schüler von Robert Riedel, dem langjährigen Solocellisten des Frankfurter Opernhauses, dann von Bernhard Cossmann, dem das Werk gewidmet ist, und von Karl Davidoff; er hat also seine Studien bei den ersten Meistern des Cellospiels gemacht und ist häufig selbst als Solist aufgetreten, so erst kürzlich in Darmstadt. Seit langen Jahren lebt Fuchs als erster Vertreter seines Instruments in Manchester, ist der Cellist des dortigen Streichquartetts, dessen Führer seit dem Weggange von Willy Hess der frühere Leipziger Professor Adolf Brodsky ist, und bekleidet die Stellung des Solocellisten in den unter Leitung Hans Richters stehenden Konzerten der Hallé-Gesellschaft. Einem Unterrichtswerk, das einen so vielseitigen und hervorragend tüchtigen Künstler zum Verfasser hat, muss man daher mit besonders hohen Ansprüchen kritisch gegenübertreten. Schon äusserlich unterscheidet sich die Fuchssche Schule von den übrigen Lehrbüchern des Cellospiels dadurch, dass zu jedem der sehr geschmackvoll ausgestatteten Teile ein Ergänzungsheft gehört, das die Klavierbegleitungen zu den in der Schule angeführten Beispielen enthält. Für fast jede Strichart, fast jeden Lagenwechsel usw. ist ein praktisches Beispiel aus der Kammermusik-, Sinfonie- oder Opern-Literatur gegeben, wobei Wagner gebührend gewürdigt ist. Als Neuheit darf wohl die Berücksichtigung eines speziellen „Brahms-Striches" bezeichnet werden. Von grossem Wert für Studierende und Lehrer ist ein sehr ausführliches Inhalts- und Fremdwörter-Verzeichnis, dann die zahlreichen ausgezeichneten Abbildungen. Zur Erlernung des Tenorschlüssels finden sich sehr praktische, verhältnismässig leichte Übungen. Obgleich Felix Weingartners Vorschlag, den Tenorschlüssel überhaupt abzuschaffen, entschieden zu unterstützen ist, da er auch in Kompositionen für Cello durch den Bass- und Violinschlüssel ersetzt werden kann, ist seine Erlernung nicht zu umgehen, da er in der Mehrzahl alter und neuer Werke reichlich verzeichnet steht. Die Übungen für den Lagenwechsel sind sehr instruktiv gewählt, wie auch die sogenannte „weite Lage", einer der Kardinalpunkte des

Cellospiels, mit ausserordentlicher Sach- und Fachkenntnis behandelt ist. Sehr beachtenswert sind die für den Saitenübergang aufgestellten Regeln, ebenso die Bemerkung, bei sich im Intervall der reinen Quinte folgenden Noten gleichzeitig beide Töne mit demselben Finger zu greifen. Wie der Verfasser im Vorwort richtig sagt, enthält die Schule reichliches, folgerichtig geordnetes Studienmaterial, ebenso behauptet er mit Recht, dass die Erreichung des „grossen Tones" nicht Endzweck sein darf. Trotz der vielen auffälligen Vorzüge der Fuchsschen Schule kann ich mich mit einigen Anweisungen und Ratschlägen doch nicht befreunden, so z. B. bezüglich der „Hand-Strich" genannten Spielart. Meines Erachtens sollte die Armhaltung anders als von Fuchs vorgeschlagen sein, gerade um die unschöne, von ihm „Pendelbewegung" benannte Manier zu vermeiden. Man muss auch für das Auge, nicht allein für das Ohr spielen! Des weiteren bin ich mit den Regeln für Ausführung des „Vorschlags" wie anderer Verzierungen nicht unbedingt einverstanden. Hinsichtlich dieser Punkte gehen die Ansichten der bedeutendsten Künstler so weit auseinander, dass der persönliche Geschmack darin wohl stets ausschlaggebend bleiben wird. Auch die Erklärung von „Rubato" reizt zum Widerspruch. Zweifellos bezieht sich diese Bezeichnung nicht nur auf die Dauer eines Taktes, wie Fuchs angibt, sondern kann mehrere Takte, ja eine längere Periode betreffen. Abgesehen von noch einigen Ausstellungen geringfügiger Art, die hier aus Raummangel übergangen werden müssen, halte ich die Celloschule von Fuchs für das beste und vollkommenste aller einschlägigen Werke. Es dürfte bald alle übrigen siegreich aus dem Felde schlagen.

Arthur Laser

45. **Eugenio Pirani: Die Hochschule des Klavierspiels.** op. 88. Zwei Teile. Verlag: Schlesinger, Berlin.

Als Klavierschule, die „den Schüler von den bescheidensten Anfängen des Klavierspiels bis zu den höchsten Gipfeln moderner Virtuosität" führen könnte, ist das Werk undenkbar. Dazu sind die einzelnen Kapitel viel zu kurz und summarisch abgefaßt, alles Außertechnische ist zudem ausgeschieden. Es beginnt mit einer Etüde des Schwierigkeitsgrades, wie sie etwa Czernys Etüden bieten, sehr bald soll der Schüler aber auf der Höhe Chopins stehen. Verwendbar wäre das Werk wohl für einen vorgeschrittenen Spieler als Repetitionskursus, doch auch da würde ich jedem raten, oft Ausblicke über diesen Band hinweg zu tun. Besonders die Kardinalfrage: wie's gemacht wird, erfährt nur ganz obenhin in wenigen allgeläufigen Worten eine unzureichende Behandlung. Zu loben ist die Bevorzugung der linken Hand, durch die sich die 15 Etüden vorteilhaft von den meisten bekannten und berühmten Studienwerken unterscheiden. In Teil II, einer Sammlung von Passagen aus der klassischen Klavierliteratur und den Werken des Autors, kann ich trotz seiner gegenteiligen Versicherung nicht mehr als eine willkürliche Zusammenstellung technisch schwieriger Stellen erblicken.

46. **Heinrich von Bocklet: Neue, populäre Klavierschule.** Verlag: Schmidl & Co., Triest.

Das Werk ist für Anfänger gedacht. Wenn der Verfasser jedoch in dieser Tendenz, oder in dem Bestreben, populär zu sein, eine Rechtfertigung dafür erblickt, daß er (wie die hundert Werke gleichen Schlages neben dem seinen) auf jede tiefere und begründete Einführung in das Wesen der Musik durch Darlegung ihrer Wurzeln in Rhythmik und Harmonik verzichtet, so muß ich auf das entschiedenste widersprechen. — Die sieben Reihen, die über den Taktstrich handeln, zeigen bereits zur Genüge, daß der Autor weder selber genügend über die Bedeutung dieses hochwichtigen Zeichens nachgedacht hat, noch auch an den Stellen, wo darüber Aufklärung zu holen ist, solche eingeholt hat. — Auch das Verfahren, wie hier die Technik gebildet wird, bewegt sich durchaus auf der breiten ausgefahrenen Straße der landläufigen Methoden, die neben Gutem und Un-

anfechtbarem eine Menge Ballast übermittelt. Von einem neuen Werke darf man aber wohl billig verlangen, daß es die neuen Errungenschaften berücksichtigt.

47. A. Křižek: Hand-Kultur für Klavier, Streichinstrumente, für jede Handkunst. Hundert psycho-physiologische Übungen. In Kommission bei Fr. Hofmeister, Leipzig.

Der unleugbar überzeugende, bereits bekannte Gedanke, daß rein gymnastische, planmäßig gewählte Übungen der gesamten Oberextremitäten die ausführenden Organe bei Klavierspiel etc. günstig prädisponieren, verdient Beifall, wie auch die Art der Ausführung. Wer den vom Verfasser vorgeschriebenen Kursus gewissenhaft, regelmässig und anhaltend durchmacht, wird zweifellos bemerken, wie wenig die naturgeformte ungeübte Hand ein ideales Klavierspielinstrument ist, und wie sehr sie sich dazu ummodeln läßt, ohne daß man nur die Tasten schlägt. Aber wie beim Müllern, so wird es hier den meisten gehen. Viele fangen es an, und nur wenige führen es durch.

48. Edmund Georgi: Der Führer des Pianisten. Literatur für den Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt. Zweite Auflage. Verlag: P. Pabst, Leipzig 1905.

In Tabellenform bietet hier der Verfasser ein reiches Material aus der Klavierliteratur der letzten drei Jahrhunderte, sowie kurze Hinweise auf wichtige literarische Hilfsquellen. Die Einteilung geschieht in zehn Schwierigkeitsstufen, bei deren Bemessung natürlich nie zwei Menschen der gleichen Ansicht sein werden; im allgemeinen ergaben aber die Stichproben, daß dem Urteile des Verfassers zuzustimmen ist. Bedenklich erscheint mir die Überfülle des gebotenen Stoffes, bei dessen Darbietung nicht ausschließlich künstlerische Gesichtspunkte maßgebend gewesen sind. Ein solches Tabellenwerk, das vornehmlich doch für Musiker ohne eigene umfassende Literaturkenntnis gedacht ist, sollte sich nur auf das allerwichtigste beschränken. Die Überfülle von Namen dritten bis xten Ranges (hier nur einige ganz böse: Abesser, Chwatal, Ascher), die friedlich neben den Ersten stehen, stimmt bedenklich. Menschen mit ästhetisch schlechten Neigungen können dadurch dauernden Schaden an ihrer Seele nehmen.

Hermann Wetzel

49. Gustav Lewin: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Gustav Lewin wird, wenn er auf dem in seinen Liedern zu Texten von Falke, Nietzsche, Winkelmann, Schellenberg und Arminius eingeschlagenen Wege fortschreitet, die musikalische Welt nicht aus den Fugen bringen. Es sind harmlose Liedchen, die kaum etwas von Erfindungskraft erkennen lassen, und Begleitungen, wie die zu dem ersten Liede, „Nachts in der träumenden Stille", sind wirklich schon recht oft dagewesen.

Max Puttmann

50. Josef Schantl: Grosse theoretisch-praktische Hornschule. Herausgegeben von Heinrich Schantl. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Der Wert dieser umfangreichen Schule beruht weniger auf dem theoretischen als dem praktischen Teil. Sie ist sowohl für das einfache Horn, Naturhorn oder Jagdhorn, als für das Ventilhorn, und zwar das in F berechnet. Das Übungsmaterial, das teilweise den bewährten Etuden von Kopprasch und Gallay entnommen ist, ist ein so reichhaltiges, vortreffliches ausgewähltes, wie man es nur wünschen kann. Wer diese Schule ordentlich durchmacht, muss ein vortrefflicher Hornist werden. Natürlich sind auch praktische Transpositionstabellen in dieser Schule enthalten.

Wilh. Altmann

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 1. September 1907. — In einem langen Aufsatz „Über musikalische Formen" tritt Felix Weingartner hauptsächlich den Kunstanschauungen moderner „Programm-Musiker" entgegen. Zunächst wendet er sich gegen die Behauptung, Beethoven habe „in seiner Neunten Symphonie die Form zerbrochen", insbesondere gegen Wagners Ansichten, durch die Hinzuziehung des gesungenen Wortes habe Beethoven selber erkennen lassen, daß er die Symphonie für eine Form hielt, „in der es ferner nichts mehr zu sagen gab", und an die Stelle der Symphonie müsse das Wort-Ton-Drama treten. Die Entwicklung der Instrumental-Musik seit Beethoven beweise die Unrichtigkeit dieser Ansichten. Wagner habe aber, gleich andern „großen Individualitäten, deren Lebensaufgabe sich stark in einer Richtung bewegt", die Leistungen der Anhänger anderer Richtungen nicht zu würdigen vermocht. So habe er Schubert mit keinem Worte erwähnt, Mendelssohn und Schumann „zum mindesten einseitig" beurteilt, und „gegen die beiden großen Meister Berlioz und Brahms", „die jeder in seiner, von der des andern grundverschiedenen Weise bewiesen" hätten, daß „eine Weiterentwicklung der Symphonie nach Beethoven sehr wohl möglich" war, „sich unverhohlen feindlich gestellt". Wagners Kunstschaffen fuße „viel mehr auf Weber und den Romantikern, als auf Beethoven und Goethe". Daß Beethoven im vierten Satz der Neunten Symphonie Singstimmen hinzuzog, dürfe ebensowenig als ein „Zerbrechen der Form" der Symphonie bezeichnet werden, wie z. B. die vor, während und nach Beethovens Zeit übliche Hinzufügung neuer Instrumente zum Orchester, zumal da die Behandlung der Singstimmen in der Neunten Symphonie unverkennbar eine instrumentale sei. Abweichungen von der Regel seien auch bei Beethovens Vorgängern nicht selten; und bei Beethoven hätten sie „nie einen prinzipiellen Charakter". Daher seien diese Neuerungen nur „Erweiterungen", nicht eine „Auflösung" der Form. Merkwürdig sei auch, daß die „allermeisten der nach der Neunten Symphonie geschriebenen Instrumentalsätze Beethovens das übliche formale Bild aufweisen, sogar im allerfreiesten dieser Werke, dem cis-moll Quartett. Wäre dies möglich, und wäre es ferner möglich, daß er eine zehnte Symphonie geplant und zu skizzieren begonnen hätte, wenn ihn auch nur im entferntesten die Ahnung hätte beschleichen können, daß jene Form, in der er die höchsten Kunstwerke geschaffen hatte, gerade infolge dieses Schaffens überlebt sei, daß sie also etwa der Schale einer Frucht vergleichbar sei, die durch das Überquellen des süßen Inhalts gesprengt ist? Gewiß nicht, denn ist der Inhalt einer Frucht so vollsaftig, daß die Schale platzt, so fault die Frucht. Aber nichts Fauliges, nichts Angekränkeltes finden wir in Beethovens Schaffen ..." Nicht von Beethoven, auch nicht von Wagner sei die Form zerbrochen worden, sondern von denen, welche meinten, daß nicht nur das Musikdrama, sondern „auch die symphonische, die wortlose Musik aus dichterischen Intentionen aufgebaut" werden müsse, und „daß bei einem Tonstück nicht der musikalische, sondern der poetische oder philosophische,

jedenfalls aber der begriffliche Gedanke der primäre sein müsse". — Weingartner beschreibt dann, in welcher Weise Liszt vermutlich eine symphonische Dichtung „Coriolan" gestaltet hätte und vergleicht damit Beethovens Coriolan-Ouvertüre. Beethovens Werk sei rein musikalisch zu genießen; es bedürfe gar keiner Erklärung durch die Lebensgeschichte des Coriolan. Eine Liszt'sche musikalische Schilderung sei aber nur dann verständlich, wenn man von vornherein wisse, welche Vorgänge in ihr geschildert werden sollen. Sie könne „möglicherweise ein volles Kunstwerk werden, wenn sie als Begleitung eines sich auf der Szene tatsächlich abspielenden Vorganges entworfen" werde; aber als selbständiger symphonischer Dichtung müsse ihr „der Charakter der ... Halbheit anhaften, indem sie, selbst schon eine Art Erklärung, doch wieder der Erklärung bedürftig wäre". Trotzdem die jüngeren Programm-Musiker „mit mehr Geschick und mit raffinierteren Mitteln" arbeiteten als Liszt, dessen Werke aber mehr melodische Motive enthielten, „trotz der ungeheuersten Orchester, trotz der ausgesuchtesten Klangmischungen" sei man dem Ziele, „die musikalische Sprache zu solcher Deutlichkeit zu steigern, daß man ihr die durch sie geschilderten Vorgänge unmittelbar abhören könne", nicht einen Schritt näher gekommen. Im Gegenteil: aus dem einfachen Programm Liszts sei ein ganzes „Programmbuch" geworden, das den Hörer über die Bedeutung des „Tongeklingels" aufklären solle. Weingartner sucht dann eingehend zu zeigen, daß man der „Sinfonia domestica" auch das Programm des „Heldenleben" von Richard Strauß unterlegen könnte und umgekehrt. „Solange man es für nötig hält, dem Zuhörer auf irgend eine Art zurechtzulegen, was er hören soll, gesteht man ein, mit der Musik selbst nichts Vollwertiges sagen zu können." Entweder solle man „rein musikalisch bleiben" oder „zu einer wirklichen Vereinigung der Künste im Lied, im Oratorium, oder in der Oper schreiten". „Ein Mittelding gibt es nicht." Richard Wagner habe auch „zur Programm-Musik ein ersichtlich schiefes Gesicht gezogen" und in ihr „wohl einen krankhaften Auswuchs seines eigenen Gesamtkunstwerkes" erkannt; seine Freundschaft zu Liszt habe ihm aber eine „ziemlich gewundene Anerkennung" abgezwungen. Auch Berlioz, den man den Vater der Programm-Musik nenne, sei „viel zu sehr Musiker" gewesen, „um die Form der Symphonie, dem Programm zulieb, abzuändern". Die moderne Programmusik habe die Phantasie nicht befreit, sondern ihr Fesseln angelegt. Zugleich mit dem „formalen" Element habe sie auch „das rhythmische und das tonische Element" aufgelöst und zugleich „das Gefühl für Schönheit" getötet. „Ein Kultus des Häßlichen tritt nicht nur in programmatischen, sondern auch in andern Kompositionen immer unverhohlener zutage. Sehr wenige Komponisten scheuen sich noch, Takt und Tonart besinnungslos durcheinander zu werfen. Die Sucht nach immerwährender Verschärfung der Dissonanzen hat einen solchen Grad angenommen, daß in allerneuesten Kompositionen bereits ein Mißklang den andern aufhebt, gerade die wesentliche und künstlerische Wirkung der Dissonanz also nicht mehr zur Geltung kommt, sondern nur ein auf- und absteigendes Tongeschwirr übrig bleibt, das vom bloßen Geräusch nicht mehr weit entfernt ist." Der Satz: „Der Inhalt schafft die Form" dürfe „nur insoweit gelten, als es sich um den musikalischen, nicht aber um einen von auswärts hergeholten Inhalt handelt". Ein „wirklicher Fortschritt in der Musik" sei „nur auf dem Boden der Form, nicht aber außerhalb dieser" möglich. Wie in der Natur, so hätten sich auch in der Kunst typische Formen entwickelt, die „mit zwingender Notwendigkeit aus dem Werdeprozeß der Kunst hervorgegangen" seien, und durch deren Zerstörung „man an das Leben

der Kunst greifen" würde, gleichwie man durch die Zerstörung der Form eines natürlichen Organismus dessen Leben gefährdet. Die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke werde durch die Einfachheit der Formen nicht verwischt. „Jeder Baum hat Wurzel, Stamm und Zweige, und doch gleicht keiner dem andern; jeder Mensch hat Kopf, Rumpf und Glieder, und doch ist jeder ein Wesen für sich. So ist auch jedes Kunstwerk verschieden, mag ihre Struktur auch die gleiche sein". Freilich sei es dem Künstler nicht verwehrt, neue Formen zu schaffen, gleichwie die Natur neue Organismen hervorbringt. Aber die Entwicklung der Formen in der Kunst müsse sich „organisch, nicht willkürlich vollziehen". An einigen Beispielen aus den Werken Beethovens, Schumanns, Brahms' und Berlioz' zeigt Weingartner, wie „neue Formen aus Erweiterungen, vielleicht auch aus Zusammenfassung der alten sich allmählich bilden" können. Der Satz: „Dem Genie dürfen keine Grenzen gezogen werden" sei „an und für sich nicht unrichtig"; es gehöre aber „zu den Eigenschaften des Genies, daß es sich selbst Grenzen zieht, jene nämlich, die im Wesen seiner Kunst liegen".

AUGSBURGER ABENDZEITUNG (Beilage: Der Sammler) vom 17. September 1907. — In einem ausführlichen Bericht über „Das Ergebnis der Münchner Festaufführungen" sagt Paul Marsop: „Mit dem Engagement der Isadora Duncan oder gar mit der Angliederung ihrer ‚Tanzschule' an unsere Hofbühne würde man sich nur Verlegenheiten bereiten. Gerade in Bayreuth hat die smarte, reklamegewandte Miß gezeigt, daß sie nur an der Oberfläche des Kunstwerkes tastend hinstreift, daß sie Wagner nicht versteht, daß sie, mit einem Worte, unmusikalisch ist. Überdies: wer ‚Beethoven tanzt', ist eo ipso unmusikalisch, also zur Reform des Tanzes ganz unfähig. Und das Verpflanzen der halbwüchsigen Dämchen der Grunewald-Tanzschule auf den heißen Theaterboden würde vollends zu — Unzuträglichkeiten führen, die ich hier eben nur andeuten kann."

LEIPZIGER ZEITUNG vom 5. September 1907. — Der Aufsatz „Edvard Grieg †" von Arthur Smolian enthält eine interessante Charakteristik der Grieg'schen Kunst.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 5. Oktober 1907. — Hermann Gura bespricht Herman Zumpe's beinahe vollendete Oper „Sawitri". „Mit Sawitri ist Zumpe unbedingt in die Reihe der bedeutendsten Opernkomponisten aufzunehmen." „Er arbeitete mit geradezu verzehrender Leidenschaft an dem Werke, das er ‚seine Erlösung', sein ‚Lebenswerk' nannte." „Die Oper ist von Zumpe vollständig fertig komponiert, zwei Drittel davon sind auch von ihm selbst instrumentiert." „Bei der Instrumentation ereilte ihn der Tod." Hermann Gura beschreibt auch die Entstehung des Werkes, dessen Text Graf Sporck verfaßte, und erzählt die Handlung des Dramas.

DIE ZEIT (Wien) vom 19. September 1907. — Wilhelm Bopp will in einem Aufsatz über „Klassische und moderne Musik" zeigen, daß es nicht „so arg steht ... um die heutige musikalische Kunst", „wie die heute wieder einmal Mißvergnügten es darstellen." Er weist darauf hin, daß aus den Werken Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens noch manche bisher fast unbekannt gebliebene Schätze zu heben sind, und spricht dann einige Ansichten über Schubert, Mendelssohn, dessen Werke zu studieren er „vor allem der musikalischen Jugend" empfiehlt, Schumann, den er für „keine der Jugend so leicht zu gewährende Kost" hält, Berlioz, Chopin, Wagner, Brahms, Goetz, Cornelius, Strauß, Bruckner, Wolf, Mahler, Reger, Pfitzner, Weingartner, d'Albert und Scheinpflug aus.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper. Mit der Erwerbung von Eugen d'Albert's „Tiefland" scheint Direktor Gregor einen glücklichen Griff getan zu haben. Die Aufnahme bei der Premiere (am Mittwoch, dem 9. Oktober) war von einer Wärme, der Beifall von einer Einmütigkeit, wie man es lange in Berlin nicht erlebt hat, und der Besuch der weiteren Vorstellungen soll andauernd sein. Das verdient hervorgehoben zu werden, da d'Albert mit seinen Bühnenwerken — von der „Abreise" abgesehen — bisher nicht allzuviel Glück gehabt hat. Die Gründe liegen zutage. Er vertritt kein bestimmtes musikalisches Prinzip, das sich aus einer zwingenden Eigenart der Erfindung ergäbe, er experimentiert mit dem dramatischen Ausdruck und ist deshalb abhängig von dem Wesen des Textes. Seine Texte aber waren entweder nicht gut oder nicht bühnengerecht. Auch dem von dem Wiener Schriftsteller Lothar verfaßten Libretto von „Tiefland" ist mancherlei vorzuwerfen. Die parsifalähnliche Reinheit des Helden, des jungen Hirten Pedro, der von seinen Bergeshöhen in das verderbte, sittenlose Tiefland steigt, müssen wir dem Dichter so willig glauben, wie die Zustände patriarchalischer Leibeigenschaft, aus denen die Konflikte der Handlung erst möglich werden. Von beiden Motiven werden wir nicht genügend überzeugt. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß, diese Voraussetzungen einmal zugegeben, die Vorgänge etwas Spannendes haben und der wirksamen Momente nicht entbehren. Darauf, wie auf der lebendigen Ausdrucksfähigkeit der Musik beruht der Erfolg des Werkes. D'Albert hat mit großer Frische daran gearbeitet und für alle Situationen und Gestalten durchaus Charakteristisches gegeben. Wenn wir Musiker etwas bedauern, so ist es, daß er auf Konzessionen an den Theatergeschmack nicht ganz verzichtet und namentlich in realistischen Szenen die Mittel der italienischen Veristen gelegentlich nicht verschmäht hat. Durchweg aber hören wir meisterhaft gearbeitete, wohlklingende und natürlich empfundene Musik. Besonders das Orchester ist mit Geschmack gesetzt; hier stoßen wir am meisten auf Feinheiten und individuelle Züge, während die Singstimmen etwas stiefmütterlich behandelt sind. — Die Aufführung trug zu dem gewinnenden Eindruck das Ihre bei, wenn auch die letzten Wünsche in der Wiedergabe der Hauptrollen unerfüllt blieben. Herr Merkel war als Pedro schauspielerisch überraschend gut, konnte aber die fast für einen Heldentenor gedachte Partie stimmlich nicht ganz bewältigen. Frl. Labia (Marta) enttäuschte die Erwartungen, die ihre Tosca rege gemacht hatte. Ihr schöner Sopran entwickelt sich nicht mit gleichmäßiger Freiheit des Tones, und die deutsche Sprache hat in ihrem Munde etwas Eingelerntes, worunter natürlich die Darstellung leiden mußte. Herr Zador war mit großem Eifer bei der Sache, hielt sich aber nicht frei von Übertreibungen und machte aus dem Sebastiano einen gar zu brutalen Bösewicht. Die Vorstellung als Ganzes aber hatte ihre Vorzüge. Das musikalische Ensemble unter Kapellmeister Tango gelang tadellos, auf der Bühne wie im Orchester, und die Regie Gregors bot dekorativ wie im szenischen Arrangement Vortreffliches, ohne durch Aufdringlichkeit oder Unterstreichung von Äußerlichkeiten das künstlerische Gleichgewicht zu stören. Von den kleineren Partieen fiel sehr vorteilhaft die Nuri des Frl. Pickert auf. Seit der Uraufführung in Prag (1903) hat die Oper durch Zusammenziehung der beiden letzten Akte erheblich an dramatischer Schlagkraft gewonnen und sich in dieser neuen Gestalt an die 40 Bühnen erobert. Auch der Berliner Erfolg darf als ein Beweis ihrer Lebensfähigkeit gelten. Dr. Leopold Schmidt

Lortzing-Theater. Gegen alle Erwartung ist unsere Volksoper, das „Lortzing-Theater", wieder zu neuem Leben erstanden, nachdem die ursprüngliche G. m. b. H. unter dem Regime dreier sich rasch aufeinanderfolgenden Direktoren in der vorigen Saison eine recht hübsche Summe verloren hatte, obwohl es an Zuspruch durchaus nicht gefehlt hatte. Nun hat der frühere erste Direktor und Begründer dieser Volksoper Max Garrison sie auf eigene Rechnung übernommen und allem Anschein nach ein tüchtiges Personal wieder zusammen bekommen, aus dem vorläufig der Baritonist Dr. Rudolf Pröll, der Tenorist Wilhelm v. Haxthausen, die Bassisten Hieber und Wolter, der Buffotenor Adalbert Lieban, die Soubrette Jos. Grünwald und vor allem der Kapellmeister Grimm hervorgehoben seien. Die Vorführungen der „Undine", der „Lustigen Weiber" und von „Zar und Zimmermann" hinterließen einen guten Eindruck. Das Damenpersonal scheint freilich noch sehr zu wechseln; mitunter treten andere Sängerinnen auf, als der Zettel angab. Wenn es Herrn Garrison gelingt, die besten Kräfte zu halten, wenn er darauf verzichtet, große Opern aufzuführen und sich hütet, neue Werke zu erwerben, die er auf der kleinen Bühne und mit seinen Mitteln doch nicht aufführen kann, dann dürfte die Lortzing-Oper sich halten können, weil populäre Opernvorstellungen in Berlin ein dringendes Bedürfnis sind. Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Die neue Spielzeit begann am 1. September in besonders feierlicher Weise, weil Hofmusikdirektor Max Clarus an dem Tage auf eine 25jährige Tätigkeit am Hoftheater zurückblickte; seine Oper „Des großen Königs Rekrut" errang großen Erfolg, der Komponist wurde in jeder Weise ausgezeichnet. Der neu einstudierte „Fliegende Holländer" hat durch die neuen Maschinerieen von Querfurth, sowie die Dekorationen von Klippel und Rieger sehr gewonnen. Die neue Soubrette Frl. Kortmann erweist sich in Gesang und Spiel als tüchtige Künstlerin. Die Koloratursängerin Frl. Ruzek wird uns verlassen. Ernst Stier

BRÜSSEL: Das Théâtre de la Monnaie ist seit Anfang September wieder eröffnet. Die meisten der vorjährigen vortrefflichen Kräfte sind geblieben, und die wenigen neuen, wie die Koloratursängerin Tréville, die dramatische Sopranistin Parary, der Heldentenor Verdier haben sich bis jetzt durchaus bewährt. Außer den beliebten Repertoireopern ist eine Neueinstudierung der seit 17 Jahren hier nicht mehr gegebenen Oper „Salammbo" von Reyer zu erwähnen. Reyer ist ein solider Musiker, seine dramatische Deklamation ist nach seinen Vorbildern Gluck und Berlioz genau dem Sinn der

Worte angepaßt, die Gesangstimmen sind vortrefflich behandelt, das Libretto ist interessant — aber der Musik fehlt es doch sehr an Erfindung und Geist: man kann sich des Gefühls der Langeweile nicht erwehren. — Volles Interesse erweckten die Gastvorstellungen von Mary Garden, der idealen Interpretin der Mélisande (Debussy). Sie sang mehrere Male mit steigendem Erfolg, der sowohl der famosen Sängerin als auch der temperamentvollen originellen Darstellerin galt, die Manon, Margarete und Traviata. — Die erste Novität wird „Ariane" von Massenet sein. Felix Welcker

BUDAPEST: Die vielerschütterte königlich ungarische Oper steht abermals vor einer neuen Phase künstlerischer Verwaltung, von der es sich erst zeigen soll, ob sie auch zu einer künstlerischen Entwicklung des Institutes führen wird. Nachdem man den früheren verdienstvollen Leiter des Theaters Raoul Mader durch verschiedene Liebenswürdigkeiten von seinem Posten verdrängt hat, ist das Direktionsszepter neuerdings auf Emerich Mészaros übergegangen, der vor etwa fünf Jahren Herrn Mader hatte weichen müssen. Der neue Direktor ist ein ungemein energischer, fleißiger und gewissenhafter Mann — ob er ein Künstler ist, vermögen wir nicht zu entscheiden, obschon ein Jahr seiner direktoralen Tätigkeit an uns vorübergegangen war. Tatsächlich ist bisher das einzige Resultat der neuen Ära, daß wir um einen hohen Preis mit Karl Burrian Frieden geschlossen haben. Die Direktion hat auf die Geltendmachung des durch den seinerzeitigen Kontraktbruch Burrians fällig gewordenen Poenales verzichtet und den Künstler als Saisongast für 15—30 Abende im Spieljahr gegen ein Spielhonorar von 1600 Kronen engagiert. Das Kunststück hätte jeder Agent — billiger zuwege gebracht; Herr Burrian sang auch bereits den Tristan und den José (in italienischer Sprache) und sah sich durch stürmischen Beifall belohnt. Sein Erfolg war jedenfalls weit größer als jener des vielgepriesenen Enrico Caruso, der hier als Rhadames die Musikbanausen bitter enttäuschte. Zu Missbehagen war auch einiger Grund vorhanden, denn man hatte eine zehnfache Erhöhung der Preise eintreten lassen und um den Gast ein recht mittelmäßiges Ensemble gestellt. Caruso selbst ist sicherlich einer der vornehmsten, intelligentesten, bestgeschulten Künstler, die wir kennen, aber ein Phänomen, nein, das ist er nur durch der Reklame Gnaden. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Die erste Gesamtaufführung des „Ring" brachte ein Gastspiel Grünings, der als Jung-Siegfried lebhaft zu interessieren wußte, und in der „Götterdämmerung" die Neubesetzung des Siegfried mit Herrn v. Bary. Der Künstler bot vor allem darstellerisch eine großangelegte, auf einen ernsten Grundton gestimmte Leistung und stand auch gesanglich auf bedeutender Höhe. Als Retterin in der Not bewährte sich zweimal Frau Bender-Schäfer, indem sie sowohl als Fricka (Walküre) wie als Waltraute (Götterdämmerung) schnell einsprang und beide Partieen in ausgezeichneter Weise durchführte. Die Damen v. Falken und Boehm-van Endert sowie Herr Sembach erfüllten in neuen Rollen die auf sie gesetzten Erwartungen. — Im Residenztheater kam unter Dellingers Leitung die Operette „Künstlerblut" von Edmund Eysler erstmalig heraus und erzielte einen sehr freundlichen Erfolg. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Die letzte Neuheit im Opernhaus, eine zweiaktige Oper „Ritter Olaf" von R. Langer (Rittmeister v. Erlanger in Wien), war ein Schlag ins Wasser. Weder der Versuch, aus der gleichnamigen Heineschen Romanze eine Bühnenhandlung herzuleiten, noch die musikalische Komposition können mäßigen Ansprüchen genügen, und die wohlgelungene Wiedergabe wollte diesmal eher dazu beitragen, die Blößen des Werkes noch mehr zu enthüllen, statt sie schonend zuzudecken. Der künstlerisch bedeutungsvollste Abend der bisherigen Saison erscheint noch immer derjenige, da unsere neue Heldinnensängerin Paula Dönges als Isolde ihr Frankfurter Engagement antrat.
Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Als Neuheit erschien Puccini's musikalisches Schauerdrama Tosca mit Clotilde Wenger (Tosca), Helvoirt-Pel (Scarpia) und Gustav Kaltan (Cavaradossi), drei vorzüglichen Erfolghelfern. Kapellmeister Weigmann leitete die Musik, die die Leute trotz ihrer Schönheit fast vergaßen, da ihnen vor dem Sehen das Hören verging. Dr. E. Decsey.

HALLE a. S.: Die Eröffnung der Opernsaison brachte allen Theaterfreunden eine angenehme Überraschung. Der Taktstock ruht wieder in den Händen eines ebenso feinsinnigen wie energischen Kapellmeisters, der durch häufigere Proben mit dem alten Schlendrian aufräumt. Eduard Mörike ist der Name des neuen Dirigenten, und von Stettin kam er der Fahrt. Der „Fliegende Holländer" wurde von ihm sicher in den Hafen gesteuert. Die hier und da etwas zu breiten Tempi wird Herr Mörike wohl bald modifizieren. Was bei einem großen Orchester noch in satten Farben erscheint, wird bei einem verhältnismäßig kleinen, wie dem unseren, zu dünn klingen. Nächst dem Dirigenten erweckte lebhafteres Interesse der neue Heldenbariton, Herr Frank. An Novitäten sind u. a. in Aussicht gestellt: Puccini's „La Bohême", d'Albert's „Flauto solo", „Abreise" und „Tiefland".
Martin Frey

HAMBURG: Einen stolzen Anfang leistete unsere Oper sich am ersten Tage der neuen Spielzeit: eine prächtige Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde", die Gustav Brecher mit starkem schöpferischen Geiste dirigierte, und in der namentlich Edyth Walker als Isolde zu monumentaler Bedeutung emporwuchs. Neueinstudiert gab man am folgenden Tage das zuverlässigste Kassenstück unseres Opernhauses, Bizets „Carmen", in einer mehr forzierten als lebensechten Inszenierung und einer teilweise ziemlich wenig befriedigenden musikalischen Ausführung, deren Mängel vielleicht weniger dem Dirigenten Herrn Stransky, als vielmehr der nicht zureichenden Besetzung einiger Rollen zur Last zu legen sind. Als neu engagiertes Mitglied debütierte in der Partie der Micaela ein Fräulein Petzl; an die Ansprüche, die wir hier zu stellen haben, reichte ihre Leistung nicht heran. Die Arbeitszeit der ersten Wochen wurde auf eine Neueinstudierung von Wagners „Nibelungen" verwendet, und das Resultat dieser

Arbeit war durchaus erfreulich. Wenigstens soweit es sich um den musikalischen Teil handelte. In ihm hatte Brecher, der als Dirigent des „Ringes" nicht nur nach seinen rein musikalischen Eigenschaften, sondern auch dank seiner tiefgehenden intellektuellen Fähigkeiten prädestiniert erscheint, vor allem für Klarheit und dramatische Logik gesorgt. Alle Striche waren beseitigt, das Orchester war ausgezeichnet in den Kern seiner Aufgaben eingeführt und spielte mit Verständnis und treffendem Ausdruck, und unsere Solisten, an der Spitze die Damen Walker und Fleischer-Edel, die Herren Birrenkoven, Pennarini, Dawison und Hinkley waren mit erfolggekröntem Eifer bei der Sache. Szenisch haperte es leider nach wie vor; zwar hatte man sich als Helferin aus den Nöten der Regieprobleme Frau Reuß-Belce kommen lassen, die etwas Bayreuther Geist mitteilen sollte. Aber bei der Kürze der Zeit und den fundamentalen Einrichtungsmängeln unseres alten Hauses konnte auch sie eine entscheidende und durchgreifende Verbesserung nicht bringen. Einzelnes, wie die zweite Szene im „Rheingold" und der Mannenauftritt in der „Götterdämmerung", gelang auf die Anweisungen der geistvollen Künstlerin hin überraschend gut. Aber wo alle technischen Hilfsmittel versagten, da konnte sie natürlich auch nichts von Eindruck erzielen. Die Primitivität der ersten Rheingoldszene war nur unwesentlich gebessert, und ganz schlimm war es wieder um die Rheintöchterepisode in der „Götterdämmerung" bestellt. Als Gast am Dirigentenpult hatten wir an zwei Abenden Arthur Nikisch zu begrüßen. Eine wundervolle Aufführung des „Tannhäuser" ließ wiederum aufs tiefste den Verlust bedauern, den die deutsche Oper dadurch erlitten hat, daß ein Mann von dem so warmen als natürlichen dramatischen Empfinden Nikischs, von seiner Erfahrung und seinem Wissen, sich von ihr zurückgezogen hat. Zurückgezogen hat, weil, wie im Falle Mahler, im richtigen Momente an der richtigen Stelle die richtigen Männer fehlten, um ihn zu halten. An Neuheiten verspricht die laufende Spielzeit allerlei; darunter zwei bedeutende Uraufführungen: diejenige von d'Alberts „Tragaldabas", die der Komponist nach den guten Erfahrungen, die er bei uns mit „Tiefland" gemacht hat, gern der Hamburger Oper überließ. Und dann kommt die neue Oper von Siegfried Wagner heraus, die den Titel „Sternengebot" führt. Die Uraufführung von d'Alberts Werk ist Ende November, diejenige des „Sternengebot" im Januar zu erwarten. Heinrich Chevalley

HANNOVER: An unserer kgl. Oper herrscht seit Beginn dieser Spielzeit ein ungewohnt frischer Zug. Während sonst in einer ganzen Saison etwa eine Novität und 2—3 Neueinstudierungen herausgebracht wurden, sind schon jetzt, 7 Wochen nach Schluß der Ferien, 2 Neueinstudierungen und 1 Novität zu verzeichnen. Diese letzte war d'Alberts Musikdrama „Tiefland". Von Kapellmeister Bruck, dem wir vor allem dieses rege Leben an unserer Oper verdanken, äußerst gewissenhaft vorbereitet, ging das ebenso melodiös-dankbare wie dramatisch-packende Werk am 10. Oktober erstmalig in Szene und fand bei durchgehends ganz vorzüglicher Aufführung eine für Hannover unerhörte begeisterte Aufnahme. Hauptdarsteller, Kapellmeister, Oberregisseur und der anwesende Komponist wurden unzählige Male hervorgejubelt. Die Hauptrollen des Werkes lagen in den Händen der Damen Burchardt (Marta), v. Abranyi (Nuri) und der Herren Battisti (Pedro) und Bischof (Sebastiano). An Neueinstudierungen gab es mit völlig neuer, ebenso stil- wie glanzvoller Ausstattung Nicolais köstliche Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor" mit den Damen Rüsche-Endorf, Hammerstein und Burchardt sowie den Herren Moest, Bischof und Battisti in den Hauptrollen, und Kreutzers immer noch dankbares „Nachtlager". Von sonstigen erwähnenswerten Aufführungen sind zu nennen: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger" und „Tristan" sowie „Faust und Margarete", „Aïda" „Zauberflöte" usw. — Von den neuengagierten Kräften haben sich die Damen Müller (Koloraturfach) und Burchardt (jugendl. Dramat.) sowie die Herren Raboth (seriöser Baß) und Wilhelmy (Baßbuffo) als ausnahmslos vorzügliche Akquisitionen erwiesen. Frl. Kappel (hochdramatisch) ist noch darstellerisch zu wenig frei, während Herr Vogl (lyrisch. Bariton) ein für unser grosses Haus völlig unzureichendes Organ besitzt. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die heurige Spielzeit hat mit mehreren Neueinstudierungen älterer Opern verheißungsvoll eingesetzt und scheint für die Dürftigkeit des letztjährigen Spielplans, der durch das Zusammentreffen verschiedener Umstände — die Erkrankung und das Ausscheiden des ersten Kapellmeisters, der Mangel eines Heldentenors und einer das ganze Fach beherrschenden hochdramatischen Sängerin, sowie das mitten im Jahr erfolgte Freiwerden des Koloraturfachs gehören dazu — ungünstig beeinflußt wurde, einigermaßen entschädigen zu wollen. In die Leitung der Oper teilt sich mit unserem bewährten Hofkapellmeister Lorentz der frühere Dirigent des Riedel-Vereins in Leipzig Dr. Göhler, der sich mit Aufführungen von „Fidelio", „Lohengrin" und „Figaros Hochzeit" als Musiker von Geschmack, Gewandtheit und sicherer Beherrschung des vielgestaltigen Apparats gut eingeführt hat. In Mozarts „Figaro" war die sogenannte kleine Orchesterbesetzung gewählt worden, die aber der wenig günstigen räumlichen und akustischen Verhältnisse des Hauses wegen die erhoffte intimere Wirkung ebensowenig erzielte wie die szenische Teilung des ersten Akts im „Fidelio". Mit Temperament, Schwung und Sicherheit leitete Alfred Lorentz Neueinstudierungen des „Fra Diavolo", „Lobetanz" und „Tell", von denen namentlich die letztgenannte Oper mit ihren vielen Fährlichkeiten die hervorragende Leistungsfähigkeit des Leiters neu dokumentierte. Neben den bewährten Opernmitgliedern des Vorjahrs sind neu tätig der Heldentenor Tänzler, die hochdramatische Sängerin v. Szekrenyessy und als Vertreterin des Koloraturfachs Lotte Kornar. Franz Zureich

KÖLN: Im Opernhause erzielte Otto Lohses faszinierende Dirigenteninitiative bei den diesmaligen Aufführungen von Strauß' „Salome" und Wagners „Walküre" wieder besonders glänzende Orchesterwirkungen. Als Herodes, den er erstmalig, und zwar in bestgelungener

Charakterisierung gab, und als Siegmund hielt sich Fritz Rémond recht gut, während Alice Guszalewicz als Salome und Brünnhilde exzellierte. Die als Sieglinde wie schon jüngst als Elisabeth aufgetretene Marie Schrötter kann vermöge ihrer wenig gewinnenden stimmlichen und noch unzulänglichen künstlerischen Eigenschaften für hier nicht ernstlich in Frage kommen. Paul Hiller

LEIPZIG: An der hiesigen Oper wird unter dem neuen Oberregisseur v. Wymétal in sehr eifriger, zunächst allerdings vornehmlich die Außenseite der Vorstellungen aufbessernder Weise gearbeitet. Außer den nach längerer Unterbrechung mit gutem Erfolge wieder aufgenommenen Werken „A basso porto" von Spinelli und „Die Abreise" von d'Albert sind während der ersten Saisonmonate bereits „Lohengrin", „Fidelio" (mit am Schluß gespielter sogenannter dritter Leonoren-Ouverture — ein Nachwort im Theater!), „Carmen", „Bajazzo", „Figaros Hochzeit" und „Der Barbier von Sevilla" in teilweise rühmenswerter Neueinstudierung vorgeführt worden. Das Solopersonal der Oper, von dessen hier bereits eingebürgerten Kräften der stimmgesegnete Heldentenor Urlus, der kraftvolle Baritonist Soomer, der tüchtige Bassist Rapp, die stimmfrischen Sopranistinnen Frl. Marx und Frl. Franz, die temperamentreiche Soubrette Frl. Fladnitzer, und die sich auf beste Art weiterentwickelnde jugendlich-dramatische Frau Osborne-Hannah mit Auszeichnung zu nennen sind, hat durch den Hinzutritt der sehr tüchtigen Mezzosopranistin Frl. Urbaczek und des feinsingenden Baritonisten Herrn Kase wirklich schätzenswerte Komplettierung erhalten, wogegen die Fächer der hochdramatischen Sopransängerin und des Spieltenors immer noch in ziemlich unzulänglicher Weise besetzt sind. Die Direktion Volkner wird also immer noch eifrigst Umschau halten und wohl auch tüchtig in den Beutel greifen müssen, wenn Leipzig wieder eine der sonstigen künstlerischen Bedeutung der alten Musenstadt entsprechende Oper bekommen soll. Arthur Smolian

LONDON: Unter dem Gesichtspunkt des künstlerischen Erfolges war das Gastspiel der Berliner Komischen Oper im Adelphi-Theater ohne Zweifel das beträchtlichste Ereignis der abgelaufenen Saison. Daß der Erfolg nur ein künstlerischer und nicht auch ein geschäftlicher gewesen, ist leider ebenso zweifellos. Wenn man bedenkt, daß die absurdesten und seichtesten Singspiele und Operetten dem Textdichter, Komponisten und vor allem dem Theaterleiter ungezählte Schätze hierzulande einbringen, dann steht man freilich vor einem Rätsel, denn Direktor Gregors Gesellschaft bot mit der Darstellung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" etwas so durchaus über das gewohnte Niveau sich hoch Erhebendes, daß selbst der Kritiker der „Times", der entsprechend der mit unheimlicher Konsequenz durchgeführten Parole, alles was deutsch ist und an Deutschland erinnert, herabzuzerren, in diesem besonderen Falle wie weiland Bileam segnen mußte, obwohl er zu fluchen gekommen war. Die Gründe, weshalb die Berliner Gesellschaft zumeist vor leeren Bänken spielte, sind mit flüchtigen Strichen nicht wohl darzulegen. Die eigentümlichen Verhältnisse des künstlerischen Gewerbes in der britischen Hauptstadt, die ich einmal vor Ihren Lesern eingehender zu erörtern hoffe, sind in ihrer ganzen komplexen Natur die Erklärung für jenes geschäftliche Fiasko. — Die große Oper in Covent Garden, die zu der nämlichen Zeit ihre Hauptsaison hatte, bot vom künstlerischen Standpunkt aus wenig Neues, es kann uns aber zur Genugtuung gereichen, daß auch hier der Höhepunkt in der ersten, der deutschen Hälfte der Saison gipfelte, und daß namentlich die „Nibelungen"-Aufführung, die dreimal wiederholt wurde, und die Darstellung anderer Werke Wagners in der glänzenden Verkörperung durch deutsche Künstler den Schwerpunkt gebildet hatten. — In der großen Reihe von Operetten, die natürlich die Masse fortgesetzt anziehen, hat die „Lustige Witwe" den Haupttreffer gezogen. Tout comme chez nous! In der anglisierten Form ist der Text womöglich noch läppischer als in dem sogenannten Original, aber die mise en scene und die ins Ohr fallenden Weisen sorgen dafür, daß noch immer das Publikum, wie um Brot an Bäckertüren, um ein Billet sich fast die Hälse bricht. Der nächste größere Geschäftserfolg wurde von „Miß Hook of Holland" erzielt. Der Autor ist deutschen Ursprungs, Paul Rubens, der Sohn eines Bankiers, der aus einer musikalisch gut beanlagten Berliner Familie stammt. Georg Ebers erwähnt in seinen Lebenserinnerungen das Violinspiel eines jungen Verwandten, namens Rubens, der der Vater des Komponisten ist, und die Mutter war in den 70er Jahren ein namhaftes Mitglied der ausübenden Kunstkreise in Kassel. — Seit dem Beginn dieses Monats ist wieder im Covent Garden Theater eine italienische Opernstagione, die sich jetzt zu einer ständigen Erscheinung des Herbstkunstmarktes zu entwickeln scheint. Es ist das landläufige Programm, eine ziemlich routinierte Handwerkerleistung. Als einzige verhältnismäßige Neuheit „Madame Butterfly" von Puccini, freilich auch in einer Art von zweiter Garnitur. a. f.

MAINZ: Infolge zahlreicher Neuengagements, sowie der unverminderten Zugkraft der „Lustigen Witwe" gestaltete sich das Repertoire weniger abwechslungsreich und interessant wie in früheren Jahren. Außer der Neueinstudierung von Verdi's „Maskenball" und Rossini's „Tell" sind von musikalisch bedeutenden Aufführungen nur „Holländer", „Lohengrin" und „Meistersinger" zu nennen, in denen sich neben den älteren Mitgliedern Frau Materna, den Herren Klarmüller und Henzing besonders der neue Bariton Bürstinghaus, sowie die Tenöre Barron-Berthald und Rösner auszeichneten. Das musikalische Szepter führte bei den erwähnten Vorstellungen ausnahmslos Hofrat Steinbach; die kleineren Werke (Troubadour, Fra Diavolo) leitete Herr Klausner; als Dirigent der „Lustigen Witwe" fungiert Dr. Meinecke. Fritz Keisor

RIGA: Das Stadttheater eröffnete die Saison mit Goldmarka Oper „Die Königin von Saba", in der sich unser neu engagierter Heldentenor Pierre de Meyer als Assad vorstellte, ohne einen nachhaltigen Eindruck mit der Wiedergabe seiner Partie zu hinterlassen. Un-

gleich vorteilhafter bewährte sich der Tenorist bald darauf als Siegmund in der „Walküre". Hier bot er eine anziehende, verständnisvoll durchdachte Leistung, zeigte sich als ein stimmbegabter Sänger von tüchtiger musikalischer Bildung, dem auch nach darstellerischer Seite hin genügende Mittel zu Gebote standen, um eine angemessene Charakterisierung herbeizuführen. Als George Brown in Boieldieu's „Die weiße Dame" ersang sich der lyrische Tenorist Herr Plücker einen schönen Erfolg, den er später bei seinem Auftreten in anspruchsvolleren Rollen insofern erheblich abschwächte, als sein Organ die nötige Ausgiebigkeit an Kraft und Tonfülle vermissen ließ. Fräulein Angerer, ebenfalls neu im Ensemble, hat sich als begabte und entwicklungsfähige, mit- frischen, unverbrauchten Stimmitteln ausgerüstete Koloratursängerin recht gut eingeführt. Carl Waack

ST. PETERSBURG: Das kaiserliche Marientheater gibt seinem Publikum jetzt fast von Jahr zu Jahr Gelegenheit, den großen Bassisten Schaljapin in seinen Glanzrollen zu sehen. In tadelloser Herrlichkeit kam wieder die erlesene Gesangs- und Darstellungskunst des unvergleichlichen Künstlers als „Holofernes" in der Oper „Judith" von Sserow und „Mefistofele" von Boito zur Geltung. Schaljapin verläßt mit Abbruch seines Gastspiels Rußland. Er hat mit der Direktion der Gran Opera Company in Newyork einen Vertrag abgeschlossen, der ihn für ein Jahr unter fabelhaften Bedingungen nach Amerika verpflichtet. Bernhard Wendel

STUTTGART: Neueinstudierungen und Neubesetzungen verraten, daß man aufs eifrigste an der Arbeit ist, und, was die Voraussetzung bildet, daß es an neuen Kräften nicht mangelt. Obwohl Stuttgart schon wegen der Enge des Interimtheaters mit den allerersten Bühnen zurzeit noch nicht wetteifern kann, hat die Intendanz in dankenswertester Weise eine Reihe von Doppelbesetzungen durchgeführt. Neben den bekannten Heldentenor Oskar Bolz tritt Karl Erb, der mit auffallend weicher, müheloser Höhe, wogegen die tiefe Lage noch zurückbleibt, edle Aussprache, durchdachte Auffassung und vornehmes Spiel verbindet. In ähnlicher Weise läßt Frl. Bartsch, die Frl. Wiborg entlastet, eine erfreuliche Entwicklung hoffen; als Elsa besser als in der Rolle der Elisabeth, muß sie sich vor Süßigkeit in acht nehmen und die warme, frische Stimme zu fester Tongebung und vollatmigem Vortrag heraufbilden. Den ‚lyrischen' Tenoristen Peter Müller ersetzt in manchen Rollen Wolfgang Kanzow, dessen Stimme ungleich mehr als das Spiel fesselt. Mit hübschem Erfolg konnte sich Hedwig Brucker neben der beliebten Anna Sutter behaupten. Ein fünftes Paar wären etwa die Herren Holm und, in Abstand, Islaub. Der hervorragende und allgemein hochgeschätzte Herr Weil wechselt diesen Winter mit Herrn Neudörffer als Wotan. Die Brünnhilde und Ortrud der Frau Senger-Bettaque waren wieder herrliche Leistungen. Die begabte und feingeschulte Koloratursängerin Frau Bopp-Glaser gehört ebenfalls zu den ersten Kräften unseres reichen Ensembles. Als gute Stützen nenne ich hier noch die Damen Hieser und Schönberger und den Buffotenor Herrn Decken. Neu einstudiert wurde bisher „Lohengrin", neu in den Spielplan aufgenommen „Des Teufels Anteil" und „Die weiße Frau", von der Oberregisseur Löwenfeld, der sich um derartige Werke jedesmal ein großes Verdienst erwirbt, eine eigene Übersetzung (bei Feuchtinger, Stuttgart) erscheinen ließ. Die Spieloper bleibt Erich Band anvertraut; „Lohengrin" ließ unter seiner Leitung freilich einen Unterschied der seelischen Wirkung fühlen. Als Nachfolger Pohligs übernimmt sein früherer Vorgänger, Dr. Obrist aus Weimar, das Wichtigste; die Vorstellung des „Tannhäuser" z. B., in der Frl. Wiborg eine fast unvergleichlich vollendete Venus darbot, hat gezeigt, daß der Dirigent nichts von der Beherrschung des Ganzen eingebüßt und an seelischer Hingabe eher noch gewonnen hat. Dr. K. Grunsky

ZÜRICH: Die Stagione beginnt wie alljährlich mit neuen Kräften. Soweit sich aus einzelnen glückverheissenden Zeichen die neugewonnenen Herren und Damen beurteilen lassen, ist man mit Herrn Rother (lyrischer Tenor), Herrn Poppe (ernster Baß), mit den Anfängerinnen Frl. von Fangh (Alt) und Fräulein von Farnholz (Soubrettenfach) neue Verpflichtungen eingegangen, die sich in jeder Weise mit den alten decken. Bei den zwei letztgenannten Damen zeigen sich Ansätze von Talent mit darstellerischer und gesanglicher Begabung, wie Frl. Farnholz besonders durch die gute Figur der Nuri in d'Alberts „Tiefland" bewieq. Diese Oper kam zur gleichen Zeit wie in Hannover und in Berlin hier zur ersten Aufführung und erfuhr eine sorgsame Darstellung und in der Hauptsache erschöpfende musikalische Wiedergabe. Ein geschmackvoller Könner aus der Wagnernachfolge spricht aus dem eindrucksvollen Werke; wir freuen uns darüber, daß man es kennen lernte, und verzichten auf die billigen Reden über die Schattenseiten der Wagnerepigonen, nachdem das Ergebnis aus anderen Lagern und die berühmte Rückkehr zur altmeisterlichen Einfachheit nicht gerade durchschlagende Tatsachen aufweisen kann. Musiker mit so viel Erfindung, Farbe und dramatischem Empfinden wie d'Albert gehören immer noch zu den Ausnahmen und sind eines würdigen Empfanges wert. Um das Gelingen dieser stattlichen Schöpfung machte sich neben Frl. Zoder (Marta) besonders Herr Langefeld, unser ausgezeichneter Baritondarsteller verdient. Nächst einer begrüssenswerten Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer", an die von der Theaterleitung stattliche Mittel gewendet wurden, waren es noch Aufführungen von Verdi's „Maskenball" unter Mitwirkung unseres auf italienische Musik eingestellten Heldentenors Bernardi als Ricardo, die dem Publikum wohl gefielen.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

BERLIN: Wie Weingartner, so hatte auch Nikisch durch den Programminhalt des erste Konzert dieses Winters zu einer Gedächtnisfeier für Joseph Joachim gestaltet: es gab nur Musik der drei Meister Bach, Joachim und Brahms zu hören. Begonnen wurde mit einem mächtigen Orgelpräludium c-moll von Bach, das Bernhard Irrgang mit trefflicher Wirkung in

der Registrierung spielte. Darauf folgte die Solokantate von Bach: „Ich will den Kreuzstab tragen", von Johannes Messchaert gesungen. Es war ein Meisterstück des Vortrags: gesangstechnisch namentlich in der Atemökonomie, noch mehr aber hinsichtlich des Ausdrucks. Wie dieser Meistersänger die breitgespannte Bachsche Kantilene kontrapunktisch sicher in die Orchesterbegleitung hineinlegte, wie er die Stimmung der Gottergebenheit durchzuführen, gegen den Schluß hin immer verklärter im Ausdruck zu werden verstand — unvergeßlich wird mir dieser Eindruck bleiben. Alfred Wittenberg trug Joachims Violinkonzert in ungarischer Weise mit glänzender Bravour und siegreicher Überwindung der gewaltigen technischen Schwierigkeiten vor. Ohne Zweifel ist dieses Konzert Joachims bedeutendstes Werk; in seiner Weimarer Zeit wohl nicht ohne Liszts Anregung entstanden, erfordert es einen Geiger ersten Ranges, wenn es, wie diesen Abend, zu seinem vollen Rechte kommen soll. Dann spendete Messchaert noch drei der ernsten Gesänge von Brahms, deren Begleitung Fritz Lindemann am Bechstein ausführte, und mit der dritten Symphonie von Brahms schloß das Programm. E. E. Taubert

Die neugegründete Gesellschaft der Musikfreunde, die sich u. a. vorgenommen hat, hörenswerte zeitgenössische Werke, deren Aufführung außergewöhnliche Kosten verursachen, zum Leben zu erwecken, brachte gleich in ihrem ersten Konzert Jean Louis Nicodés „Gloria", das seit seiner Uraufführung auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest im Jahre 1904 noch nicht wieder vollständig irgendwo zu Gehör gekommen war. Dieses „Gloria" nennt der Komponist, der sein Werk in der „Musik" seinerzeit selbst analysiert hat, ein Sturm- und Sonnenlied, Sinfonie in einem Satze für großes Orchester, Orgel und Schlusschor. Als Grundgedanken seines Werks, dem er ein sorgfältig ausgearbeitetes Programm beigegeben hat, bezeichnet der Komponist folgende: Die Sinfonie stellt „das Lebensschicksal eines Propheten dar, der im Kampf um seine höchsten Ideale von der Macht der brutalen Wirklichkeit zu Boden gerungen wird. Auf freiem Berge, im Anblick der hehren Natur findet er wieder sonnigen Frieden. Hier kann er seinem noch weiter fortglühenden höchsten Trachten weiterleben, fern von dem weitertobenden Kampf im Tal." Inhaltlich berührt sich also dieses „Gloria" in mancher Hinsicht mit Strauß' „Heldenleben", an das auch vieles, namentlich im dritten Teil (das Hohnlachen der Gegner) erinnert. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in dem Propheten, dessen Lebensschicksal Nicodé in Tönen schildert, ihn selbst, an dessen Idealismus nicht gezweifelt werden kann, erblicken. Ob er das hohe, ihm vorschwebende Ziel erreicht hat? Ich möchte diese Frage so gern bejahen, kann es aber leider nicht unbedingt. Jedenfalls hat Nicodé das Höchste gewollt, und dies allein schon verdient unsere volle Sympathie. Nicht notwendig war meines Erachtens die riesige Ausdehnung des über zwei Stunden in Anspruch nehmenden Werkes, ziemlich überflüssig wohl auch die längere Wiederholung von Teilen der dritten Abteilung in der sechsten. Noch weniger halte ich das ungeheure Aufgebot von Instrumenten für notwendig, das allein schon die Aufführung des Werkes nur bei außergewöhnlichen Veranstaltungen möglich macht. Aus vier Hauptmotiven (höchstes Trachten, sprießende Kraft, das mahnende Fatum, des Hirten Lied) ist es entwickelt. Zwei Zitate aus Beethovens „Missa solemnis" und eins aus den „Meistersingern" vermehren die Zahl der Motive. Auf der Tonsprache Wagners, insbesondere auf dessen Harmonik, baut Nicodé auf. Rätsel gibt er uns, wenn wir sein Programm kennen, kaum zu lösen, zumal seine Themen durchaus klar sind und auch eine übersichtliche Verarbeitung gefunden haben. Auch verschont er unser Ohr fast völlig mit Kakophonieen, dagegen nicht mit unnötigem, besonders durch die Trillerpfeifen hervorgebrachtem Lärm. So gelungen er auch die Ironie und Persiflage, namentlich in der großen Virtuosenkadenz, anwendet, lieber ist er mir doch, wenn er in heilige Begeisterung gerät, wenn seine Tonsprache von tiefer Religiosität erfüllt ist. Die Instrumentation ist meist in hohem Grade gelungen, herrliche Klangeffekte sind reichlich vorhanden, die Stimmführung namentlich im Chorsatz ist meisterhaft. Auch durch seinen ganzen Aufbau darf das Werk eine hohe Wertschätzung beanspruchen. Hoffentlich hat diese Berliner Aufführung das Gute zur Folge, daß in den nächsten Jahren kein Musikfest stattfindet, auf dem Nicodés „Gloria" nicht aufgeführt wird. Oskar Fried hatte sich in das Werk mit größter Liebe vertieft, brachte es aber etwas grobkörnig heraus; ausgezeichnet hielt sich das verstärkte Philharmonische Orchester, weniger war dies beim Sternschen Gesangverein der Fall; trefflich sang Else Schünemann das kleine Altsolo. — Das in in der vorigen Saison gegründete Mozartsaal-Orchester (Dirigent Hofkapellmeister Paul Prill) ist aufgelöst worden, dagegen haben die Herren August Mondel und Gustav Drechsel ein neues Mozart-Orchester gegründet, das für Konzerte größeren Stils und Solistenkonzerte sowohl im Mozart- wie in dem neuen Blüthner-Ssal zur Verfügung steht. So notwendig ein zweites Konzertorchester zur Entlastung des philharmonischen ist, so dürfte doch noch geraume Zeit vergehen, ehe das Mozart-Orchester ein wichtiger Faktor im Berliner Musikleben geworden ist; vor allem muß es noch sehr die Kunst des Begleitens lernen. Einen verhältnismäßig günstigen Eindruck hinterließ es in dem Eröffnungskonzert des Mozartsaals; besonders Lalo's Rhapsodie und Wagners Siegfried-Idyll kamen in wirklich künstlerischer Weise zum Vortrag. Beide Kapellmeister geben sich sichtlich die größte Mühe, scheinen aber noch nicht allzu große Literaturkenntnis und Routine besonders beim Begleiten zu besitzen. Mit großem Pomp wurde der neue, akustisch durchaus genügende Blüthner-Saal eingeweiht; dem Mozart-Orchester war bei dieser Gelegenheit mit Tschaikowsky's pathetischer Symphonie eine noch zu schwere Aufgabe gestellt worden. Den Hauptbeifall heimsten der Prologdichter- und -sprecher Max Grube sowie die Solisten ein; es waren dies Julia Culp, jetzt unstreitig eine unserer ersten Sängerinnen, der Pianist Edouard Risler und die hier noch unbekannte, etwa siebzehnjährige Geigerin Kathleen Parlow, eine Schülerin Auers, die

sich auch in einer Matinee vor geladenem Publikum und in eigenen Konzerten als ein bemerkenswerter Stern am Geigerhimmel glänzend dokumentierte. Noch verblüffender wirkte die etwa zwölfjährige Geigerin Vivien Chartres, die sicherlich einer großen Zukunft entgegengeht. Dagegen erweckte der nicht viel ältere Geiger Hermann Seidel, der mit Begleitung des Mozart-Orchesters Bruchs erstes und Mendelsohns Konzert vortrug, trotz unleugbarer Begabung starke Zweifel an der Berechtigung seines Auftretens. Warum sich der Geiger Hermann Dies schon an die Öffentlichkeit wagte, wird wohl den meisten, die ihn gehört haben, unerfindlich geblieben sein; ebenso hätte auch die mitwirkende Sängerin Alice Rohde dem Konzertsaal fernbleiben müssen. An Konzerten von Geigern war auch sonst noch Überfluß. Von ersten Kräften konzertierten Fritz Kreisler und Carl Flesch mit dem philharmonischen Orchester, Arthur Hartmann mit dem Mozartorchester, für das er sich August Scharrer als Dirigenten gewählt hatte. Während Kreisler und Hartmann im wesentlichen bewährte Werke vortrugen, spielte Flesch nicht nur, und zwar vollendet, Regers erste Solosonate op. 42, sondern auch, und zwar überhaupt zum ersten Male, das dritte Konzert op. 66 des ungarischen Komponisten Emanuel Moor. Es enthält außer den üblichen drei Sätzen noch ein im Stile der Zigeunermusik gehaltenes Scherzo und bietet dem Solisten Gelegenheit zu glänzender Technik und seelenvollem Vortrag. Am meisten lohnte der langsame Satz die große Hingabe, die Flesch daran gewendet haben muß. Auch der erste Satz wies sehr schöne Stellen auf, war aber in seinem ganzen Aufbau etwas verschwommen. Interessiert haben auch das Scherzo und das Finale, gestört die meist zu stark instrumentierten Tutti. Einige tüchtige Striche wären dem viel zu ausgedehnten Werke nur heilsam; ich fürchte aber, daß auch dann sich nicht viele Geiger an dieses immens schwere Werk, das der Künstler glänzend bewältigte, machen werden. Auch Theodore Spiering gab ein Konzert mit dem philharmonischen Orchester; er ist zu nervös und hat einen zu kleinen Ton, um sich neben den großen Geigern zu behaupten, auch scheint sein Repertoire nur klein zu sein. Für die Konzertlaufbahn nicht geeignet ist der Geiger Ernst Breest, der in den Konzerten von Dvorak und Beethoven vom Mozartorchester mehr behindert als unterstützt wurde; er wird gut tun, beizeiten in ein Opernorchester zu treten. — Mit klassischer Kammermusik wurde der ungemein stimmungsvolle Klindworth-Scharwenka-Saal eingeweiht. Die Lehrer und das Schülerstreichorchester des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums waren die Ausführenden. Zu Beethovens Kreutzersonate hatten sich Xaver Scharwenka und Issay Barmas verbunden, zu Beethovens Geistertrio Mayer-Mahr, van Veen und van Lier, die den langsamen Satz herrlich spielten; Anton Sistermans sang Schubert. — Eine neue Klaviertriogesellschaft haben Severin Eisenberger, Ossip Schnirlin und Fritz Becker gebildet; sie debütierten glücklich mit einem Brahms-Abend; Frau Grumbacher-De Jong trug dabei sehr reizvoll einige Lieder vor. — Karl Halir will mit seinen Quartettgenossen Exner, Adolf Müller und Dechert und Zuziehung anderer Künstler, vor allem des Pianisten Georg Schumann, an sechs Abenden sämtliche Kammermusikwerke von Brahms zur Aufführung bringen. Am ersten Abend war die interessanteste Vorführung die des H-dur-Trios in der alten, aus den Konzertsälen so gut wie ganz verschwundenen Fassung. Das den Beethovensaal völlig füllende Publikum erwies sich für alle Darbietungen sehr dankbar und erfreute sich namentlich an der von Brahms später verworfenen Coda des Scherzos des Trios. — Eduard Behm hatte an seinem Kompositionsabend den meisten Erfolg mit Liedern, obwohl er in Martha Stapelfeldt nicht gerade die beste Bundesgenossin sich erwählt hatte: „Sehnsucht", „Stimme der Sehnsucht" und namentlich „Marienbild" haben alle Aussicht, bald viel gesungen zu werden. Ein ernstes und gehaltvolles Werk ist die zweite noch ungedruckte Violinsonate in d-moll, die Behm mit Bernhard Dessau spielte; die Erfindung, namentlich der Gesangsthemen, ist von vornehmem Geschmack, der langsame Satz wohl der wertvollste. In den beiden Ecksätzen überwiegt eine düstere Stimmung und die Freude an der technischen Arbeit; hübsche Klangwirkungen enthält das Intermezzo. Von dem gleichfalls noch ungedruckten Quintett für Klarinette und Streichinstrumente, das von Oskar Schubert und dem Dessau-Quartett vorgetragen wurde, konnte ich nur den ersten Satz hören, der mir ziemlich arm in der Erfindung und gar nicht glücklich in dem Durchführungsteil erschien. — Das hier schon vorteilhaft bekannte Hamburger Frauen-Quartett (Käte Neugebauer-Ravoth, Lilly Hadenfeldt, Lucy Ingeborg Samuelson, Anna Hardt) brachte Quartette und Terzette alter und neuer Meister sehr rein, tonschön und musikalisch sicher zum Vortrag. Sehr gefiel Max Fiedlers noch ungedruckte „Mainacht". Der mitwirkende Pianist Bruno Hinze-Reinhold spielte u. a. die von ihm soeben herausgegebene Arie mit Variationen von A. Poglietti (komp. 1677). — Unter den mancherlei Feiern, die anläßlich des Hinscheidens von Joachim nachträglich stattfinden, war bemerkenswert die des Philharmonisches Orchesters, bei der unter Dr. Kunwalds Leitung Joachims Hamlet-Ouvertüre und der erste Satz seines Ungarischen Konzerts (gespielt von Gesterkamp) zur Aufführung kam, ferner die Feier der Singakademie. Hier hielt Georg Schumann eine Ansprache; die Quartettgenossen des Verblichenen (Halir, Karl Klingler, Wirth und Hausmann) spielten den langsamen Satz aus Beethovens letztem Quartett. Dann wurde Brahms' Deutsches Requiem aufgeführt unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters; die Soli sangen Frau Grumbacher und der stimmlich nicht gerade bevorzugte Felix Lederer-Prina. Wilh. Altmann

Das Klavier wird heuer etwas weniger vertreten sein. D'Albert wird nicht spielen, und Alfred Reisenauer ist uns leider durch den Tod entrissen. Trotzdem bleibt noch genug. Edouard Rislers Programm war diesmal weitaus bescheidener als im vorigen Jahre. Um es kurz zu sagen: er spielte teils mäßig, teils sogar schlecht. Ich meinerseits habe die Hoffnung

auf ihn aufgegeben. Er kommt mir vor wie ein Schönredner mit einem vollklingenden, pastosen Organ. Seele, Witz, echtes Temperament vermag ich nicht zu entdecken. Das mag an mir liegen, ist aber nicht hinwegzuleugnen. Nach diesem Abend wenigstens ist nichts anderes zu erwidern, als daß seine innerste Natur — wenigstens was Geist und Auffassung anbetrifft — nicht weiter entwicklungsfähig ist, weil ohne Regung und Belebung. Überdies war sein Spiel nicht einmal technisch einwandsfrei. Sein „Chopin" zum Teil einfach unmöglich (vgl. die zweifelhafte Wiedergabe des b-moll Scherzos). Schön gespielt aber langweilig Liszts „Heiliger Franz von Assisi". Der „Heilige Franziskus über den Wogen schreitend" nur mit äußerlicher Kraft. Häßlich seine von der Schulter aufgesetzten Akkorde. Unkünstlerisch die starre Betonung der schweren Taktteile. Risler spielt viel zu genau. Ich empfehle ihm, einen Aufsatz über „Das Ungenaue in der Musik" von Ludwig Riemann in einem der Sommerhefte des „Kunstwart" durchzulesen. — Wladimir Papoff ist ein ganz tüchtiges Talent, aus dem wohl etwas werden könnte, wenn er erstens weniger nervös und zweitens mit größerer technischer Freiheit spielen würde. Letzteres liegt wohl an falscher Bildung; denn er versteift Oberarm und Schulter. R. M. Breithaupt

Helene Staegemann war bei ihrem ersten dieswinterlichen Auftreten bestens disponiert und konnte daher einen vollen Erfolg verzeichnen, besonders in den ihr liegenden Liedern leichterer Gattung. Dem Andenken Griegs hatte sie leider nur das bekannte „Im Kahne" gewidmet. — Die Schwestern Käte und Marie Heumann, die in Duetten sehr lobenswerte Leistungen bieten, ließen sich in zu vielen Einzelgesängen hören und verwischten daher den sonst günstigen Eindruck ihrer Darbietungen. Beide Sängerinnen schmälern den Genuß an ihren Einzeldarbietungen durch ihre gepreßte und gequälte Tongebung. — Der eherne Mezzo-Sopran und der feurig belebte, jedoch auch gegebenenfalls lyrische Vortrag von Iduna Walter-Choinanus läßt diese als sehr schätzenswerte Kraft erscheinen. Aber etwas weniger kehlig sollte sie singen. Bruno Hinze-Reinhold sorgte durch eine mehr virtuose als poetische Wiedergabe Lisztscher Stücke für Abwechslung im Programm. — Robert Spörry gab die erste von sechs angezeigten Schubert-Matineen.. Er sollte sich vorläufig in bescheideneren Grenzen halten, denn seine technische Ausbildung ist noch lange nicht abgeschlossen. Im lyrischen Vortrage zeigt er wohl Intelligenz, aber an dramatischer Begabung fehlt es, auch beeinträchtigt der starre Gesichtsausdruck die Wirkung. Der Bariton ist hübsch, die Sprache wird gut behandelt. — Auch der Baritonist Heinrich Pestalozzi traut sich mit Schuberts „Schöner Müllerin" zu viel zu. Für die schnelleren Lieder ist das Legato viel mehr zu pflegen. Sein Vortrag ist etwas affektiert angehaucht, aber nicht unangenehm. — Hingegen war der Liederabend von Julia Culp im neuen Blüthner-Saal sehr genußreich. Wenn ich sie zu den „Größen" auch nicht zählen möchte, denn „Genies" sind bekanntlich sehr dünn gesät, so nimmt sie doch eine ganz hervorragende Stelle ein. — Auch die Sopranistin Angelika Rummel ist mit Auszeichnung zu nennen. Sie könnte außerordentlich erfolgreich sein, wenn sie das starke Flackern des Tones zu unterdrücken lernte, was durchaus möglich ist. Bei ihrem sonstigen Können müßte ihr die Beseitigung störenden Beiwerks leicht fallen. — Daß an talentvollen Sängerinnen kein Mangel herrscht, bewies auch die Sopranistin Paula Schick-Nauth. Ihr kräftiges, dabei weiches Material, der temperamentvolle Vortrag, das dem Textinhalt angepaßte Mienenspiel und die äußere Erscheinung weisen die Dame auf die Opernbühne hin. Aber sie muß noch viel an ihrer Vervollkommnung arbeiten, vor allem sich das Tremolo abgewöhnen, dann die Töne direkt auf den Kopf ansetzen, anstatt, wie sie es so oft tut, von unten heraufzuziehen. Die Aussprache ist, bis auf das absolut ungenügende R, vorzüglich. — Bedeutende Fortschritte hat der Baritonist Richard Koennecke gemacht. Leider beeinträchtigt er die Wirkung seines intelligenten Gesanges durch auffallendes „Quetschen" und übertriebene Portamenti. Auch die Aussprache müßte noch natürlicher werden. — Anna von Gabain erhebt sich in ihren pianistischen Leistungen nicht über solche für den Hausgebrauch. Ihre Korrektheit empfiehlt sie wohl als Lehrerin. — In Leocadie Kaschperow hat man es mit einem starken Talent zu tun. Die Dame spielt Bach und Beethoven mit großem Verständnis. Leider finden sich aber auch Momente, in denen sie langweilig vorträgt. Ihre Spezialität ist Grazie, besonders bei Chopin. Auch an Temperament fehlt es gegebenenfalls nicht. Als Komponistin debutierte sie mit einer Cello-Sonate op. 6 in F-dur in Gemeinschaft mit Heinrich Grünfeld. Das Werk, wohl mehr eine Suite, ist dankbar, aber musikalisch ziemlich oberflächlich. Der erste Satz ist sehr anständig, das Scherzo prickelnd, im wenig originellen Adagio sollen einige Modulationen die Trivialität der Themen verdecken, der letzte Satz ist nicht schlechter als der der meisten Cello-Sonaten. — Durch die Eröffnung des Choralion-Saales ist Berlin um einen sehr hübschen, 400 Personen Platz gewährenden Raum bereichert. Die Akustik ist durch die weit überragende Gallerie leider sehr gedämpft. Busoni's Klavierspiel und der Gesang von Susanne Dessoir kamen deshalb nicht genügend zur Geltung. Aber vielleicht läßt sich das durch kleine Veränderungen noch bessern. Die großartige Orgel ist bei vollem Spiel für den kleinen Saal zu machtvoll. Herrlich klingen die Glocken-Imitationen. Bernhard Irrgang schien das Werk noch etwas fremd zu sein. Die Wahl der Register war bei den Begleitungen nicht immer geschmackvoll. — Die aus elf geschulten Sängern bestehende Konzert-Vereinigung des Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirchenchors gab unter Alex Kießlichs Leitung ein Konzert mit Gesängen aus dem auf Veranlassung des Kaisers herausgegebenen Volksliederbuche, deren Bearbeitungen sich durchgehends als sehr wirksam erwiesen, aber einen Maßstab für die Leistungsfähigkeit einer Sängervereinigung nicht ergaben, da sie in technischer Hinsicht kaum Schwierigkeiten bieten. Der Chor ist gut diszipliniert, jedoch sollte bei schnellen Liedern auf die der deutschen Sprache leider eigentümlichen zahllosen Kon-

sonanten und Zischlaute, die dem Gesange so schädlich sind, durch Unterdrückung mehr Rücksicht genommen werden, wenn auch zuungunsten der Deutlichkeit der Aussprache. Der mitwirkende Cellist Paul Treff zeigte keine blendenden, aber immerhin künstlerische Qualitäten. Arthur Laser

Arthur Perleberg, der einen eigenen Kompositionsabend veranstaltete, besitzt ein technisch durchgebildetes Können, jedoch keine starke selbständige — geschweige denn eigenartige — Erfindung. Von der besten Seite zeigt er sich in einfachen, vorwiegend melodischen Gesängen, wie etwa „Glück", „Kinderreigen", „Schöne Nacht". Für Pathos und Humor, die er beide sehr bevorzugt, findet er jedoch keine eigenkräftigen oder einheitlichen Töne. Eine Violinsonate (als die zweite bezeichnet), und Teile einer kleinen Klaviersuite enthielten flüssige Musik, die jedoch ebenfalls hervorstechender Merkmale entbehrt. Nach allem erschien der Tonsetzer als ein ernst Strebender, der, wenn er sich in den Grenzen seiner Beanlagung hält, gute und gefällige, aber bisher keine bedeutende Musik zu schreiben versteht. Susanne Dessoir und ein wacker und klangschön seinen Part ausführender junger Geiger mit Namen J. Mitnitzky, sowie Karl Kämpf (Harmonium) unterstützten den Tonsetzer in der Ausführung seines Programms. — Unter den Gesangsdarbietungen, die ich zu hören Gelegenheit hatte, interessierte der Lisztabend von Johanna Dietz — der mit etwas scharfer, ganz augenscheinlich für dramatischen Gesang prädestinierter Stimme und manchmal zwar zu dunkler Vokalisation, aber doch herzhaft und verständnisvoll ihre Aufgabe anfassenden Sängerin — sowohl durch sein Programm, wie auch durch die stilgemäße Begleitung Professor Berthold Kellermanns, des bekannten Lisztjüngers. Träfe man doch mehr solcher einheitlichen Programme an! — Weniger stilvoll war die gemischte Schüssel von Agnes Fridrichowicz, die zwar von ernstlichem Wollen beseelt erscheint und einen verständigen Vortrag mit Erfolg anstrebt, aber ihre nicht sehr starke Stimme noch bedeutend mehr ausgleichen und auf eine offenere, die Vokale heller, die S-Laute weniger scharf hervorbringende Aussprache bedacht sein muß. — In der Person Emy und Friedrich Schwabes traten zwei technisch mit Überlegung singende Solisten und Duettisten vor die Öffentlichkeit. Die Stimme der Sängerin ist die schönere von beiden; die männliche taugt weniger infolge nicht guter Resonanz. Sie klingt mehr nach innen, als nach außen. Im Vortrage übernimmt sich die Sängerin oft so stark, daß man statt des Konzertpodiums die Bühne vor sich zu sehen meint. Ihr Partner verfehlt hinwieder manchmal den treffenden Ausdruck. So kam bei allem guten Bemühen doch kein runder künstlerischer Eindruck zustande. Beiderseits abwechselnd vorgetragene Lieder von Hermann Durra bewiesen teilweise ein ernstliches Streben, gute, nicht Alltagswege zu wandeln („Winter", „Totenwacht"); teilweise („Liebeslied", „Gegen Abend") versandete der freundliche Quell und streifte manchmal nahezu die Grenze der Banalität. Kraft und Erfindung reichen dem Tonsetzer, hiernach zu urteilen, nicht sehr weit. — Sympathisch mutete des Baritonisten Gustav Thümler-Walden Art zu singen an. Seine nicht sehr ausgiebige, in der Höhe des es' bereits schwer ansprechende, aber angenehm klingende Stimme behandelt er nicht übel. Im Vortrage wandelt er ernste und gute Pfade, ohne jedoch vorderhand über eine mittlere Linie hinauszukommen oder schwungvollere Saiten mit Erfolg erklingen lassen zu können. Die Klavierbegleitung Adolf Boltes war unzureichend. — Grete Steffens soll durch feinsinnige Textbehandlung, trotz einer nicht großen und genügend fest sitzenden Stimme doch einen recht sympathischen Eindruck erweckt haben. — In der Person Emmanuel Wads hörte ich einen Pianisten, der ohne völlig genügende Sicherheit und immer hinreichende Klarheit doch manchmal mit Schmiß und Verve zu spielen weiß. Aber das meiste fällt zu grob aus. Feinere Töne und Lichter, duftende oder satte Farben stehen ihm nicht zu Gebote. Das Philharmonische Orchester begleitete an diesem Abend zum ersten Male unter seinem neuen ständigen Dirigenten, Dr. Ernst Kunwald, der seine Aufgabe so musikfrisch und umsichtig anfaßte, daß das Orchester zu der von ihm getroffenen Wahl nur beglückwünscht werden kann. Alfred Schattmann

Ernest Schelling steht technisch ganz auf der Höhe moderner Virtuosen. Zu bedauern ist, daß sein beneidenswertes Rüstzeug nicht mehr höheren geistigen Zwecken zu dienen hat. Trotz aller Delikatesse und nobler Empfindung spielt er doch ohne Wärme und Größe. — An Hermann Lafont weiß ich nur eine beträchtliche Spielfertigkeit hervorzuheben. Über seine Vortragsgaben vermag ich bei Werken von Scriábine, Debussy, Ravel nicht zu urteilen. — Der jugendliche Miecio Horszowski ist technisch — für sein Alter — weit vorgeschritten, vermag aber großgriffige, Kraft und Wucht im Anschlag fordernde Werke noch nicht befriedigend wiederzugeben. Rhythmisch ist er noch recht unsicher. — Leocadie Kaschperew trat als Komponistin und Pianistin auf. Zu jener zeigt sie unleugbar Talent. Ihre Symphonie und ihr Konzert vermögen jedoch die breitere Öffentlichkeit nicht zu interessieren. Anerkennenswert ist es aber, daß die Künstlerin wenigstens nicht nach Originalität hascht. — Theodor Prusse spielte Schuberts Sonate op. 78 gesund in der Auffassung, bisweilen aber, so im Trio des Menuetts, ohne Poesie und auch technisch nicht einwandfrei. Weit tiefer stand die gesangliche Leistung der mitwirkenden Magda Lumnitzer. — Der Mezzosopran von Ella Gmeiner ist ziemlich scharf, ihre Atemtechnik läßt rasche Ton- und Wortfolgen nur mühsam zu (Loewe: Schwalbenmärchen). Ihr Vortrag ist belebt, stützt sich aber zu viel auf Bühneneffekte. Hermann Wetzel

BREMEN: Einen ungewöhnlich frühen Beginn des musikalischen Winterfeldzuges brachte diesmal ein groß angelegtes Konzert unseres trefflichen Lehrergesangvereins, das gewissermaßen als Generalprobe für die beabsichtigte Pariser Kunstreise gelten konnte. Die Handelskammer hatte zu diesem Zwecke den großen Börsensaal zur Verfügung gestellt, dessen weiter Raum sich denn auch so ziemlich bis zum letzten Platze füllte. Der durchschlagende Erfolg der von Karl Panzner geleiteten gehalt-

vollen Darbietungen, unter denen Hegars „Totenvolk", Bucks „Wilde Jagd" und der Pilgerchor aus „Tannhäuser" besonders schwierige Glanznummern bildeten, ist ja auch den Vorführungen an der Seine in vollem Maße treu geblieben. — Ferner sind noch drei glücklich angelegte und verlaufene, aber nur mäßig besuchte Liederabende zu erwähnen, mit denen uns Valborg Svärdström-Werbeck, Lilly Hadenfeldt und Helene Staegemann erfreuten. Die Erstgenannte gab außerdem mit ihren drei jüngeren Schwestern, unter ziemlich reger Beteiligung ein geistliches Konzert in der Rembertikirche. Im übrigen lag bisher das musikalische Leben, wie hier üblich, noch im Sommerschlaf.

Gust. Kissling

BUENOS AIRES: Dem Hause Breyer verdanken wir wieder das Auftreten eines bedeutenden Pianisten. Vianna da Mottas planvoll gestalteten Konzerten wohnten wir mit steigender Teilnahme bei. Seine Technik „mag zum Teil von der Moderne überholt sein", doch ist sie immer noch groß genug und vielseitig und wird weiter fesseln, um so mehr als sie stets im Dienst eines bedeutenden und geistreichen musikalischen Charakters steht. Die Genauigkeit und das Immergleichbleibende seines Spiels machen es vor allem pädagogisch wertvoll. Besondere Vorzüge seiner Technik sind ein anmutiges Stakkato und das Vermögen, aus einer Stimmenwildnis die melodische Ranke hervorblühen zu lassen. Es betätigt sich aber auch in Übertreibung, und so streifte es z. B. dem Adagio der Sonata quasi una Fantasia allen Duft ab. Als Bachspieler bekamen wir von ihm wohl die stärksten Eindrücke. Bei Beethoven vermißte man das Graben und Erschließen der letzten Tiefen und empfand als störend und stilwidrig das häufige Abwandeln des Zeitmaßes ins Zögernde und Beschleunigende. Ich spreche hier die Hoffnung aus, daß uns von berufener Hand bald der gesamte Sonatenkreis gelehrt werde. Das grösste Interesse wäre sicher. Vor dem Namen Beethoven beugen auch die Argentinier schon ihr Haupt, und die Sonaten gehören zum Lehrplan ihrer Konservatorien. Schumanns Eigenart ward auch nicht volle Genüge getan, er kam zu brillant weg. Es war recht vergnüglich zu sehen, wie das Publikum an den „Kreisleriana" würgte. Eine Neuausgabe von Webers „Aufforderung" und E-dur Polacca war entzückend. Aus Chopins Etüden und Präludien schmiedete er funkelnde Schmuckstücke, und im Finale der h-moll Sonate wurde er geradezu groß. Liszt: auch da bewundernswerte Leistungen, so die „Années de Pèlerinage" nach der Seite der Auffassung hin, die „Spanische Rhapsodie" nach der technischen. Nachdem uns im Vorjahre Ansorge die himmlische Schönheit des Klaviertones bei Liszt aufgezeigt hat, wissen wir freilich, wo da Motta die Grenzpfähle gesteckt sind. — Adée Leander-Flodin gab ein zweites Konzert. „Liederabend" stand auf dem Programm; das sei hervorgehoben gegenüber dem ängstlichen Übersetzungsbestreben, das deutsche Künstler in ihren Ankündigungen zeigen. Ein Schubert-, drei Schumann- und vier Wolflieder im ersten Teil; Inhalt und Form gingen in restloser Einheit auf. Wie leicht wogen gegen diese Schöpfungen deutschen Gemütes eine ältere italienische Konzertarie und drei französische Lieder! Das Gleichgewicht stellten erst drei nordische Gesänge her, von denen der eine, „Schnee" von J. Lie (durchweg mit halber Stimme gesungen) ahnen ließ, bis zu welcher Höhe moderne Stimmungskunst erheben kann. — Zwei Heisecke-Konzerte fallen in die Berichtzeit. Das stimmungsvolle Klavierquartett op. 47 von Schumann kam zu erfreulicher Ausführung und das op. 13 von R. Strauß ward wiederholt und mit Ruhe und Größe gespielt. In der prächtigen, charakteristischen Violinsonate von E. Bossi zeigte sich der Geiger Maffioli in vorteilhafterem Lichte als beim Zusammenspiel. Das andere Konzert war ein „Russischer Abend": Trio op. 32 von Arensky, klar gearbeitet, tonschön, ohne tiefergehende Wirkung, Trio op. 50 von Tschaikowsky, mit dem Rubinstein ein überragendes Denkmal gesetzt wurde (die Spieler wuchsen hier mit der Größe der Aufgabe) und noch die Cellosonate op. 18 von Rubinstein, die schlecht in die Nachbarschaft paßte und mit ihren Themen das Banale stark streift. — Das siebente Konzert des Deutschen Musikvereins hörten wir nicht, doch mag sein Programm sprechen. Der Chor sang „Deutsche Tänze" von Schubert, „Der Spielmann ist da" von Ullrich, „Der Pfeifer von Dundee" von Weinwurm, „Die Mühle im Schwarzwald" von Eilenberg! Das Programm füllten noch ein Tenorist, ein Bariton und ein Cellist, dessen drei kleine Stückchen das Beste gewesen sein sollen. Ich füge noch hinzu, daß der Verein künstlerische Ansprüche erhebt.

Hermann Kieslich

DRESDEN: Das erste Symphonie-Konzert der Serie A im Königlichen Opernhause trug den Charakter einer Gedenkfeier für Joseph Joachim und Edvard Grieg. Seltsamerweise feierte man des großen Geigers Andenken nicht durch die Wiedergabe eines seiner Violinkonzerte, sondern durch seine „Ouverture zu einem Gozzi'schen Lustspiel", eine Komposition, die für das, was Joachim der musikalischen Welt war, in keiner Weise kennzeichnend ist und auch nicht geeignet erscheint, bei einem modernen Publikum irgendwelches Interesse zu erwecken. Dagegen fand die erste Suite aus der Musik zu „Peer Gynt" von Grieg in trefflichster Ausführung unter Ernst v. Schuch eine sehr lebhafte Aufnahme, aus der man entnehmen konnte, daß Grieg mit seinen verhältnismäßig wenigen Orchesterkompositionen doch einen eigenen und weit nachhallenden Ton angeschlagen hat. Neu für Dresden war Peter Tschaikowsky's Phantasie-Ouverture „Hamlet", eine der bedeutendsten Orchesterschöpfungen des russischen Meisters, die einen starken Eindruck erzielte. — Die ersten Solisten-Konzerte der neuen Saison waren ein Klavierabend von Johanna Thamm, der jungen, nun zur ernst zu nehmenden Virtuosin gewordenen Künstlerin, die ein für ihre innere Reife vielleicht zu anspruchsvolles Programm mit großem Erfolg erledigte und dabei eine staunenswerte Kraft und Technik bewies, während das Gefühlsmoment etwas zurücktrat. Fritz Kreisler erwies sich in einem eignen Konzert wieder als der phänomenale Techniker auf der Geige und bot ein interessantes historisches Programm. Eine junge Violinistin Gertrud Matthaes er-

warb sich, von der Altistin Elise Rebhun bestens unterstützt, viel Beifall, und auch Lotte Kreisler, die stimmbegabte, sangesfreudige Sopranistin, erzielte mit einem Liederabend einen schönen Erfolg. In Bertrand Roths Musiksalon hörte man eine lange Reihe Lieder von Bernhard Sekles (gesungen von Anna Kaempfert), unter denen sich zwar nichts wirklich Bedeutendes, aber doch manches Ansprechende befand; ferner kamen Klavierkompositionen von E. W. Degner und Lieder von Otto Urbach und Karl Pembaur am selben Orte mit entschiedenem Erfolge zu Gehör. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Von Jahr zu Jahr läßt das Konzertleben im Herbst seine Vortruppen früher ausschwärmen. Diesmal hatten wir die ersten Tirailleurs schon Anfang September. Den ersten großen Schlag führte aber, wie gewöhnlich, die Museumsgesellschaft am Beginn des Oktobers, diesmal mit dem neuen Oberkommandierenden, W. Mengelberg, der beim vorjährigen Gastdirigieren einen der stärksten Erfolge davongetragen hatte und sich nun mit Beethovens Fünfter Symphonie, Bachs h-moll Suite für Flöte und Streichorchester, am folgenden Sonntag aber mit Liszts „Préludes" und Tschaikowsky's „Letzter Symphonie" die Position befestigte. Das Kerngesunde und Natürliche der Auffassung war es, was ihn neben den vorzüglichen technischen Qualitäten seiner Kapellmeisterschaft zum Sieg führte. „Im Anfang war der Rhythmus" steht bei seinem künstlerischen Credo fühlbar obenan; wie anziehend man sein kann, wenn man diesen Grundsatz wohlverstanden zur Geltung bringt und die etwaigen „poetischen" Züge eines Tonwerkes als Dinge behandelt, die sich bei einem gesunden musikalischen Empfinden und hellen Blick in die Partitur eher von selbst einfinden müssen, hat sich den Hörern des „Museums" einmal wieder schlagend gezeigt und ist von ihnen dankbar anerkannt worden. Dem unsagbaren Gefühlsüberschwang des Tristanvorspiels blieb freilich der Dirigent noch etwas schuldig; übrigens zeigte sich auch eine so fertige Gesangskünstlerin wie Frau Litvinne aus Paris in dem an das Vorspiel angeschlossenen „Liebestod" mit dem Wagner- und Tristanstil noch nicht völlig vertraut. — In der Kammermusik ward schon manches Bemerkenswerte geleistet. So von Felix Berber und Alwin Schröder, die an Stelle H. Heermanns und H. Beckers ins Museumsquartett eintraten, für diesmal aber mit dem Pianisten Willy Rehberg zu einem Trioabend vereint waren, an dem namentlich die Ausführung des neubearbeiteten op. 8 von Brahms beifällig zu vermerken war. Der Cellist Schröder, der aus Amerika kommt und bei uns eine neue Erscheinung bildet, ist sehr verheißend; im Zusammenspiel haben die Herren als Lehrkollegen am Hochschen Konservatorium ja noch Gelegenheit zu profitieren. Auch ein anderes neues Trio, gebildet aus den Damen Lina Mayer (Klavier), Anna Hegner (Violine) und Hermann Keiper (Cello), führte sich günstig ein, wobei es freilich für eine Violin-Klaviersuite von H. Huber nicht viel Begeisterung wecken konnte. Bernhard Sekles, der auch hier durch Frau Kaempfert seinen neuen Liederzyklus aus dem von Rückert verdeutschten Schi-King vortragen ließ, fand damit beifällige Aufnahme, doch hat sein Talent wohl noch höhere Chancen wenn es uns, wie seither mit Vorliebe, slawisch kommt, statt wie diesmal chinesisch. Volkstümliche Musik naturalistisch nachzuahmen, das mag noch eine angängliche Aufgabe sein, sie zu stilisieren (in diesem Falle blieb ja absolut nichts anderes übrig), ist wohl nur eine Sache für die genialsten Tonschöpfer.
Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Die Steiermärkische Sparkasse läßt den Stefaniensaal heuer zu einem großen modernen Konzertsaal umbauen, eine gute Tat, deren Notwendigkeit schon daraus erhellt, daß während dieses Umbaues Konzerte nur in sehr verminderter Zahl stattfinden können; bis Mitte Oktober war noch gar keines.
Dr. E. Decsey

HANNOVER: Die Konzertsaison hat bisher nur wenig bedeutendere Erscheinungen gezeitigt. Das dem Andenken Joseph Joachims gewidmete erste Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle brachte unter Brucks Leitung Beethovens „Eroica", Joachims „Ungarisches Konzert" (Prof. Riller), die gedanklich sehr öde g-moll Ouvertüre von Joachim, Mozarts „Maurerische Trauermusik" und mehrere ungarische Tänze (Prof. Riller). Über die Ausführung des reichlich langen Programms konnte man sich im allgemeinen nur lobend auslassen. — Beachtung verdienten dann zwei Festkonzerte, vom hiesigen Konservatorium aus Anlaß seines 10jährigen Bestehens veranstaltet. — Zwei Klavierabende von Anton Foerster und Margarete Eussert seien noch genannt.
L. Wuthmann

KÖLN: Die Konzertsaison eröffnete der Leipziger Lehrer-Gesangverein mit einem großen, zu wohltätigem Zwecke im Gürzenich veranstalteten Konzert. Der Abend der in Stärke von 240 Stimmen erschienenen Sachsen nahm einen künstlerisch ausgezeichneten Verlauf. Die Gäste selbst hatten nur das eine zu beklagen, daß sie in ihrem Bestreben von hiesiger sangesbrüderlicher Seite gar so wenig Unterstützung fanden, und daß diejenigen, die es in erster Linie anging, den Leipzigern an der Stelle, wo es darauf ankam, ein herzlich geringes Interesse entgegenbrachten. Trotzdem den Mitgliedern der vielen hiesigen Gesangvereine entgegenkommender Weise die Konzertkarten zum halben Preise zur Verfügung gestellt waren, machte nur eine Mindestzahl von dem freundlichen Anerbieten Gebrauch. Auf so trockene Dinge wie ein Konzert sind eben die meisten Kölner Sangesbrüder nicht neugierig — unbeschadet aller schönen Reden inter pocula. Da auch die sonstige Anteilnahme, obgleich man wußte, daß Hervorragendes zu erwarten war, sehr zu wünschen übrig ließ, was wieder einmal alle schönfärberischen Legenden von der kunstbegeisterten Musikstadt Köln Lügen strafe, mußte noch in letzter Stunde der Saal künstlich gefüllt werden, um ihm ein halbwegs reputierliches Aussehen zu geben, und die Gäste kamen nicht annähernd auf ihre Kosten. Ihren Ruf als eines der leistungsfähigsten Gesangvereine Deutschlands rechtfertigten die Leipziger in vollstem Maße. Unter ihrem vortrefflichen Dirigenten Hans Sitt boten sie in Chören

rschiedenster Stilgattu[illegible] von Nicodé, Sitt, ornelius, Schubert, Kremser, Schwartz, Otheaven, Valentin und Göttl, worunter Sitts ckende „Vergebliche Flucht", absolut Erstassiges. Das Stimmenmaterial entwickelte bei el Frische und edlem Wohllaut eine imposante raft, während die mustergültige Chordisziplin re Grundpfeiler in feinem Geschmack, großem hattierungsreichtum und sicherem Beherrschen glicher dichterischen Stimmung findet. Julius lengel aus Leipzig erfreute als Solist durch n glänzenden Vortrag der sehr hübschen tt'schen Cellostücke: Romanze, Serenade und herzo, ferner eines eigenen empfindungstiefen octurnos und eines Stückes von Piatti, während elene Staegemann eine Anzahl Schubert- und olkslieder in bekannt reizvoller Weise sang. n ersten Abend der Musikalischen Gellschaft hörte man Artur und Max Orobio Castro, Geige und Cello spielende jugendhe Brüder, von denen vorläufig der Cellist Max r fertigere Künstler ist, während beide trotz sehnlicher Reife der Technik, wie sonstiger usikalischer Eigenschaften, größere Vorzüge s Klanglichen und des Temperaments nicht beachten ließen. Übrigens kamen uns die Spanier s Duisburg. Paul Hiller

EIPZIG: Schon vor Beginn der Saison haben sich zwei bislang bedeutsamste Musikeignisse abgespielt: das mit dem Abschiede s an die Karlsruher Hofoper abgehenden ngjährigen und sehr verdienstvollen Vereinsrigenten Dr. Georg Göhler zusammenfallende 0. Konzert des Riedel-Vereins, das als ßerordentliche, starkbesuchte Beethoven-Feier chtige und im Chorischen und Instrumentalen gar sehr wohlgelingende Aufführungen der isaa solemnis und der Neunten Symphonie olisten: Johanna Dietz, Agnes Leydhecker, cques Urlus und Hans Schütz) brachte und er alles Befremden ob mancher Tempowahl des irigenten hinaus ein Herangereiftsein Dr. Göhlers beträchtlicher Herrschaft über das Orchester d die grosse Wirksamkeit der allerdings hl nur für besondere Anlässe zu empfehlenr Nebeneinanderstellung der beiden Kolossalerke Beethovens erweisen konnte, und ein onzert des von Hans Sitt geleiteten Leipger Lehrergesangvereins, das, unter sotischer Mitwirkung von Helene Staegemann, lius Klengel und dessen vielversprechender hülerin Marie Hahn stattfindend, gleichsam e prächtig gelingende, im meisterhaften Vorge von Nicodé's „Das ist das Meer" und ornelius' „Der alte Soldat" gipfelnde Generalobe zu den vom Lehrergesangverein unmittelr darauf anläßlich einer sangesfrohen Rheinhrt in Köln und in Wiesbaden äußerst erfolgich abgehaltenen Reisekonzerten repräsenrte. Weiterhin veranstaltete der rühmlichst kannte, hübsch vortragende Schulgesangsdagoge Gustav Borchers im Verein mit iner hübschstimmigen Tochter Hedwig und nem anmutig singenden Frl. Hedwig Linke ne ansprechende Grieg-Gedächtnis-Feier, gab arl Götz mit sympathischer aber nicht völlig rchgebildeter Baritonstimme einen Volksliederd Balladen-Abend, interessierte der etwas hohlmmige Baritonist Karl Spörry am ersten n seinen sechs(!) für Leipzig angekündigten Schubert-Abenden als kunstverständiger, zum Sentimentalen neigender Interpret des Liederzyklus „Die schöne Müllerin", erfreuten die kunstgewandten und sehr harmonisch eingestimmten Norwegerinnen Maja Gloersen-Huitfeldt und Magnhild Rasmussen mit dem Vortrage norwegischer Liedkompositionen und vorwiegend wertvoller Duette von Schumann, Brahms, Tschaikowsky, Gounod, César Franck („La Vierge à la crèche") und Kjerulf, erzielte die Temperamentssängerin Ella Gmeiner trotz manchem an ihre Bühnenherkunft gemahnenden Zustarkauftragen mit bedeutenden Interpretationen der Weingartnerschen „Wallfahrt nach Kevlaar" und der Lisztschen „Loreley" sowie mit einigen besonders feinsinnig gesungenen Brahms-Liedern („Alte Liebe", „Weit über das Feld" und „In stiller Nacht") tiefgreifende Wirkungen, und erwarb sich die bei etwas seltsamer Stimmbehandlung doch recht stimmfrisch singende Sopranistin Lotte Kreisler mit ihrem beherzten Eintreten für die Dresdener und Leipziger Liederkomponisten Otto Urbach, Hans Sitt, Richard Wetz und Woldemar Sacks freundlichen Beifallsdank. Die vom Winderstein-Orchester begleitete junge Violoncellistin Sara Gurowitz erbrachte mit der tüchtigen und zumeist tonschönen Ausführung zweier Konzerte von d'Albert und von Saint-Saëns einen starken Talentbeweis, während die Rubinstein-Schülerin Leocadie Kaschperow, freundlich unterstützt von dem vorzüglichen Violoncellisten Heinrich Grünfeld, vornehmlich als Komponistin einer in den ersten zwei Sätzen wirklich fesselnd geratenen F-dur Sonate op. 6 für Pianoforte und Violoncello interessierte. Auf den 13jährigen Miecio Horszowski, der mit seiner nun noch gesteigerten Technik und vertieften Auffassung fast schon den Wunderknaben vergessen macht, folgte der zu beträchtlicher Meisterschaft und zum feinen Klangempfinden seines Lehrmeisters herangereifte Reisenauer-Schüler Arthur Reinhold mit einem in sehr schönen Reproduktionen eines Mozartschen Variationenwerkes, der beiden mittleren Sätze aus Beethovens op. 106 und mehrerer Chopinschen Stücke gipfelnden ersten Klavierabend. Glücklich debütiert hat in einem Wohltätigkeitskonzert das hier neugegründete Henning-Hamann-Hansen-Trio, und Gut-Künstlerisches vollbrachte, abgesehen von einiger nervösen Unsicherheit des Primgeigers und von dem noch etwas materiellen Klange, an Mozarts C-dur Quartett, Regers freundlichem A-dur Trio op. 77b und Griegs op. 27 das aus den Herren Arno Hilf, Alfred Wille, Bernhard Unkenstein und Georg Wille bestehende Hilf-Quartett. Schließlich hat auch bereits das erste Gewandhaus-Konzert stattgefunden und bei einigen Verschleppungen oder Überhastungen einzelner Zeitmaße durch den sensitiven Arthur Nikisch und bei anfangs noch nicht ganz festem Zusammengeschlossensein des Orchesters im allgemeinen wohlanmutende Vorführungen der Egmont-Ouvertüre, der Brahmsschen Variationen über ein Haydn-Thema und der liebenswürdig frischzügigen zweiten Symphonie von Bruckner gebracht. Solist des Abends war Karl Scheidemantel, dem trotz wahrnehmbarer Stimmüdigkeit insonderheit die Wiedergabe der Agamemnon-Szene und Arie aus

Glucks „Iphigenie in Aulis“ zu einer Meisterleistung geriet. Arthur Smolian

LONDON: Wir sind hier noch in den Probemanövern der eigentlichen Konzertkampagne. Die Promenadenkonzerte in Queen's Hall unter Henry Wood's tüchtiger Leitung bilden das Hauptereignis der letzten zwei Monate. Es ist erstaunlich, wie durch diese Veranstaltungen der Sinn für gute Musik in den weiteren Schichten des englischen Publikums genährt und vorwärts entwickelt worden ist. Noch vor wenigen Jahren wäre es unmöglich gewesen, ein volles tausend oder noch mehr von Zuhörern, die während des Tages bei der Arbeit sich gemüht haben, zwei Stunden lang mit ernster künstlerischer Unterhaltung zu fesseln. Dabei ist das Programm, namentlich an den am meisten begünstigten Wagnerabenden, die Montags stattfinden, im eigentlichen Sinne kein populäres. Die Faust-Ouvertüre, einige der Lieder und zwei größere Tristan-Bruchstücke unter solchen Umständen vorzuführen, heißt an eine Disziplin des Publikums appellieren, die gewiß nicht gewöhnlich ist. Natürlich ist in den seltensten Fällen die Möglichkeit, für diese Konzerte Solisten von vornehmstem Kunstrange herbeizuschaffen. Man darf nicht vergessen, daß der Eintrittspreis nur 1 Schilling beträgt, für Londoner Verhältnisse außerordentlich niedrig. Aber Künstlerinnen wie Susan Strong und die Gattin des Kapellmeisters Wood kommen jedenfalls dem Geiste Wagners nahe genug, um in dem nicht allzuskrupellosen Hörerkreise die Tiefe seiner Kunst und die Größe seines Genius erkennbar zu machen. — Von bekannten Solisten sind bisher eingekehrt Wilhelm Backhaus, der wie immer namentlich unter der weiblichen Jugend eine sichere und enthusiastische Heeresfolge fand, und Jan Kubelik, der vor seiner großen Tour noch einmal seine Freunde um sich sah. Ganz so stürmisch wie ehegestern bejubelt man den böhmischen Geiger nicht mehr. Es scheint, daß er über seinen Zenith hier hinaus ist, was ja auch nicht Wunder nehmen kann, da dergleichen Modeströmungen genau so wechseln, wie die Modelle der Hüte in Bond Street und Piccadilly. Zwei Gedächtniskonzerte für Grieg boten viel Pietät, aber nicht gar zu vieles für den Kunstrichter. a. f.

MAINZ: Mit einem dem Andenken Joachims gewidmeten Konzert des städtischen Orchesters unter Emil Steinbach wurde die diesjährige Konzertsaison in vielversprechender Weise eingeleitet. Solisten waren Julia Culp, deren Gesangsvorträge (Astorga, Händel, Brahms) verdienten Beifall fanden, und Carl Halir, der mit gutem Gelingen Joachims „Ungarisches Konzert“ zum Vortrag brachte. Das Orchester erwarb sich durch die künstlerische Wiedergabe der Schubert'schen „Unvollendeten“, sowie des Trauermarsches aus der Eroika und der tragischen Ouvertüre von Brahms den Dank des Publikums. — Von sonstigen Veranstaltungen verdient noch ein Liederabend der Frau Doepper-Fischer (Wiesbaden) Erwähnung, dem Fräulein Neitzel aus Köln (Harfe) und Kapellmeister Irmer (Violine) ihre Mitwirkung geliehen hatten. Die Konzertgeberin wie die übrigen Mitwirkenden wurden für ihre verdienstvollen Leistungen durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Fritz Keiser

MÜNCHEN: Die Saison verspricht neben einer neuen Überlast von Solistenkonzerten zu den bis jetzt vorhandenen Akademie- und Kaim-Abonnementskonzerten noch eine weitere Serie von Abenden mit dem Kaim-Orchester unter Leitung von Hans Pfitzner; ihr Programm enthält recht interessante Nummern ebenso wie das der Kaim-Konzerte. Bei den Akademie-Konzerten dürfte zunächst neben einigen Novitäten von Klose, Braunfels und Boehe eine Ouvertüre „Christoph Columbus“ von Richard Wagner hervorragendem Interesse begegnen. — Im Hauptteil der bisherigen Konzerte wirkte das Kaim-Orchester unter dem gewandt, aber ohne sonderliche Eigenart dirigierenden Herrn Cor de Las mit. Im ersten Volks-Symphonie-Konzert erfreute eine hübsche Aufführung von C. Ph. Em. Bachs Sinfonia in D-dur, im zweiten erwies sich Herr Heyde mit Mendelssohns Violinkonzert wieder als schätzenswerter Geiger. Auf minder gutem Niveau stand ein „Moderner Abend“ mit einem vom Komponisten selbst gespielten, ziemlich unbedeutenden Klavierkonzert von Georg Liebling. Schöne Eindrücke verdankte man dagegen einem Abend des begabten Geigers Wilhelm Sieben und vor allem einem Reger-Abend der Altistin A. Erler-Schnaudt; sie sang mit pastoser Stimme und wirkungsvollem Vortrag eine große Reihe von Liedern, die Reger zum Teil in weiterem Fortschreiten zu größerer Klarheit und Einheitlichkeit zeigen, wenn auch der Vergleich mit Wolfschen Gesängen zeigt, daß Reger der Musik oft wieder ein übersus starkes Vorrecht gegenüber der dichterischen Vorlage einräumt. Dr. Eduard Wahl

RIGA: Den Reigen der eben begonnenen Konzertsaison führte die talentierte, über eine respektable Summe ausgezeichneten künstlerischen Könnens verfügende Geigerin Edith Waldhauer. Ihr folgte bald darauf Alfred Reisenauer, der in drei Konzerten als einer der hervorragendsten Pianisten großartige Triumphe feierte. Wer hätte es gedacht, daß seine beglückende Kunst so schnell der Vergangenheit angehören sollte? Kaum, daß er unsere Stadt verlassen, da traf aus Libau die erschütternde Nachricht von dem jähen Hinscheiden des großen Künstlers ein. — Das „Böhmische Streichquartett“, mit dem er kurz zuvor noch ein mit allgemeiner Spannung erwartetes Kammermusikkonzert vereinbart hatte, ehrte an seinem ersten Abend das Andenken Reisenauers durch den ergreifenden Vortrag des Andante funebre aus Tschaikowsky's Es-moll-Quartett, nach dessen Beendigung sich die Zuhörer lautlos von ihren Sitzen erhoben. Carl Waack

STUTTGART: Während im vergangenen Jahr das Hugo Wolf-Fest allgemeines Interesse erregte, ist es im Konzertleben bis jetzt noch ziemlich still. Der Verein für klassische Kirchenmusik, unter Leitung S. de Langes, trat mit dem Requiem von Brahms hervor. Robert Kothe sang Volkslieder zur Laute, und Otto Freytag-Besser gab einen Liederabend mit Gesängen von Wolf, Reger und R. Strauß. Etwas, das nicht leicht anderswo dargeboten wird, waren zwei Wolfkonzerte, in denen Hugo Faißt und Karl Friedberg zusammenwirkten;

denn der Eintritt war unentgeltlich, der Kreis der Eingeladenen sehr weit. Man sieht, daß es immer noch Erscheinungen gibt, die nicht im geringsten an Geschäftliches erinnern. Dr. K. Grunsky

WIEN: Der Gedanke einer Orchestergründung zur Vorführung wertvoller symphonischer Schöpfungen in volkstümlichen Konzerten hat eine Unternehmung ins Leben gerufen, die ihren ursprünglichen Rahmen weit überschritten hat, und der wahrscheinlicherweise eine wichtige Rolle in unserem Musikwesen vorbehalten ist: das Wiener Tonkünstlerorchester, das mit einem großen Konzert die neue Saison eröffnet hat. Mit außergewöhnlichem Erfolg; einem Erfolg, der nicht allein in der wachsenden Vorliebe des Publikums für Orchesterdarbietungen — mit der freilich ein ebenso starkes Nachlassen des Interesses für Solistenveranstaltungen verbunden ist — zu suchen ist, sondern auch in den Qualitäten der neuen Unternehmung. Oskar Nedbal, der feurig energievolle, enthusiastische ständige Dirigent des Orchesters, hat in verblüffend kurzer Zeit die einzelnen Instrumentalgruppen vorzüglich geschult und schön aufeinander eingestimmt; die von dem Ysaye-Schüler Geza von Kresz geführten Geigen klingen warm, edel und voll, die Holzbläser — besonders die Oboe — sind weich und ohne jede derbe Schärfe, die Blechbläser von höchst respektablem Können. Goldmarks „Sakuntala", zu Anfang vielleicht etwas schleppend, ist unter Nedbal zu glanzvollem Klang gebracht und mit impetuoser Steigerung gespielt worden, und der „Marsch der Zwerge" aus Griegs „lyrischer Suite" — eine der allzugefälligen, fast seichten Pikanterie des Werkes halber nicht sehr glückliche Wahl — war eine beinahe einwandfreie orchestrale Virtuosenleistung. Etwas nüchterner Liszts „Tasso" unter Bernhard Stavenhagens Leitung; in Einzelheiten wunderschön verträumt, aber im Scherzo zu wenig „dörperhaft" und rustikan und im ersten und letzten Satz arg verdehnt Beethovens „Pastorale" unter Hans Pfitzner. Wie überhaupt, bei allem Rang und Ruf der beiden Gastdirigenten und den mit solchem Ruf verknüpften materiellen Vorteilen die Alleinherrschaft des temperamentvollen, gleichsam alles „unter Musik setzenden" Nedbal dem Orchester dringend zu empfehlen wäre, wenn es zu einheitlicher unzersplitterter Leistung gelangen soll. Das Unternehmen selbst, dessen geistiger Urheber und tätigster Förderer der Wiener Musiker Friedrich Karbach ist, muß um so freundlicher willkommen geheißen werden, als es den bestehenden Veranstaltungen der Philharmoniker und des Konzertvereins nicht als Konkurrent gegenüberstehen, sondern ergänzend zur Seite treten will. Ein gegenseitiges Fördern derartiger Gesellschaften wäre freilich ein bei uns noch nicht erlebtes Wunder; aber auch bei einem gegenseitigen, mit reinen Mitteln geführten künstlerischen Wettstreit der drei Orchester mag sich der Vierte freuen: das Publikum.

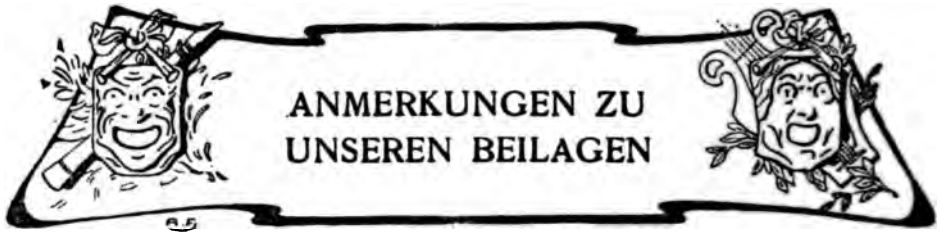
Richard Specht

WIESBADEN: Sechs große Orchesterkonzerte im neuerbauten Kurhaus in wenig mehr als acht Tagen: „Orchestermusikfest" nennt man das. Erster Abend: die Münchener Hofkapelle unter Felix Mottl; das Ensemble musterhaft, der Klangcharakter machtvoll; mit unbedingter Hingabe wird den energischen Weisungen des Dirigenten Gefolgschaft geleistet. Beethovens A-dur Symphonie von dionysischem Schwung getragen! Siegfriedidyll — ein Schwelgen in Wohlklang; Faust- und Tannhäuser-Ouvertüre von zündender Wirkung. Zweiter Abend: das Berliner Philharmonische Orchester unter Fritz Steinbach; es bewährte seinen vorzüglichen Ruf, und schwerlich bedürfte es der so oft ungestümen Pantomimik Steinbachs, um solche Künstler zu Wunsch und Willen zu zwingen. Brahms' c-moll Symphonie war Steinbachs bedeutendste Tat; die Dritte Leonoren-Ouvertüre seine anfechtbarste; Strauß' „Don Juan" seine glänzendste. Der anwesende Komponist wurde lebhaft akklamiert. Dritter Abend: Richard Strauß an der Spitze unsres Kurorchesters, das eine treffliche Haltung bewahrte. Beethovens „Eroica" in Straußscher Beleuchtung klang etwas matt; sehr kräftig schlug die Sinfonia Domestica ein, deren trotz aller Barbarismen so humorvolle Grundstimmung sich klar und sicher ausprägte. Zwischen beiden Werken hatte Frederic Lamond mit einigen Liszt-Vorträgen schweren Stand. Vierter Abend: als Hauptstück gelangte die Neunte Symphonie mit dem hiesigen Orchester und Cäcilienverein zu höchst eindrucksreicher Wirkung unter Ugo Afferni's Leitung. Arrigo Serato entzückte allgemein durch den Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts. Fünfter Abend: das Münchener Kaimorchester erfreute unter Leitung des nur etwas gar zu stürmisch agierenden Georg Schnéevoigt durch einige sehr effektvoll herausgearbeitete Effektstücke, darunter Liszts „Les Préludes", den Höhepunkt bildeten. Jugendliche Frische und Unverbrauchtheit scheinen mir die besonderen Kennzeichen des Kaimorchesters, das sich auch am sechsten Abend auf bemerkenswerter Höhe hielt: hier dirigierte Gustav Mahler, unter dessen faszinierender Battuta einige Meisterwerke von Beethoven und Wagner eindrucksvollste Verlebendigung erfuhren; die Coriolan-Ouvertüre unter Mahler muß man erlebt haben. Das Publikum, das mit Ausnahme der sehr teuren ersten Plätze den Saal (er faßt ca. 1500 Personen) zahlreich besetzt hatte, zeigte sich auch am sechsten Abend noch keineswegs ermattet: der Beifall blieb bis zum Schluß enthusiastisch.

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Das erste Abonnementskonzert stand im Zeichen Mendelssohns und Carl Maria von Webers: guter und stilvoller Zweiklang. Als Solist war der stilstrenge Max Pauer aus Stuttgart erschienen; für das f-moll Konzertstück Webers, wie der feingeratene Vortrag zeigte, ein trefflicher Interpret. Das Verzeichnis der kommenden Konzerte zeigt, daß Volkmar Andreae, der Leiter der Konzerte, in Sachen der Programmvereinheitlichung neuerdings einen entscheidenden Schritt getan hat: die Konzertprogramme sind jetzt völlig den Anforderungen unserer künstlerischen Kultur angepaßt, nur wesensverwandte Werke und Musiker sind zusammengestellt, und die „in Stilen gemischten" Konzerte sind damit abermals in einer großen Stadt mit Abonnementsmusik offenbar endgültig von der Tagesordnung abgesetzt.

Dr. Hermann Kesser



Wir beginnen mit dem Bild eines der hervorragendsten Klavierspieler aller Zeiten: Johann Nepomuk Hummels (gest. am 17. Oktober 1837 in Weimar). 1778 in Preßburg geboren, erweckte er schon mit sieben Jahren derart das Interesse Mozarts, daß dieser ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Später studierte Hummel bei Albrechtsberger und Salieri. 1804—1811 war er Kapellmeister des Fürsten Esterhazy, ging 1816 als Hofkapellmeister nach Stuttgart, 1819 in gleicher Eigenschaft nach Weimar. Daneben konzertierte er mit ausserordentlichem Erfolg im In- und Ausland. Von seinen zahlreichen Kompositionen haben sich vor allem sein d-moll Septett op. 74, das Klavierkonzert in a-moll und eine Reihe meist Unterrichtszwecken dienender Sonaten und Klavierstücke erhalten. Seine bedeutendsten Schüler sind Adolf Henselt und Ferdinand Hiller.

Daran schließen sich zwei seltene Porträts des jüngst verstorbenen Ignaz Brüll, des Komponisten der reizenden Spieloper „Das goldene Kreuz".

Seit Beginn der diesjährigen Konzertsaison sind in Berlin nicht weniger als drei neue Konzertsäle eröffnet worden, da die bereits vorhandenen dem Bedürfnis offenbar nicht genügten. Zwei von ihnen, den Blüthner-Saal und den Klindworth-Scharwenka-Saal, führen wir unseren Lesern im Bilde vor.

Von den im Nachrichtenteil des letzten Heftes ausführlich angezeigten wertvollen Musikautographen, die das Antiquariat Leo Liepmannssohn in Berlin in den ersten Tagen des November zur Versteigerung bringt, können wir, dank dem Entgegenkommen der Firma, einige der seltensten heute in Faksimile veröffentlichen. Das erste Blatt ist das Autograph des „Trinkliedes" aus dem bis heute (in der eigenen Bearbeitung des Meisters) unveröffentlichten Klavierauszuge der „Musik zu einem Ritterballet" von Beethoven, die er in den Jahren 1790—91 in Bonn schrieb. — Der „Canon a trè" von Schubert ist ein interessantes Blatt aus sehr früher Zeit. Die erste Strophe ist einstimmig notiert, mit der Bezeichnung, wo jede Stimme einzusetzen hat. Die Komposition ist von der in der Kritischen Gesamtausgabe Serie 19 No. 23 veröffentlichten Fassung desselben Textes durchaus verschieden. — Den Schluß bildet die verkleinerte Nachbildung der ersten Seite des Walzers in Es-dur op. 18 von Chopin mit charakteristischen Korrekturen in der linken Hand. Robert Schumann spricht mit Bezug auf dieses Werk von „Chopins körper- und geisterhebendem Walzer, der uns immer tiefer einhüllt in seine dunklen Fluten".

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

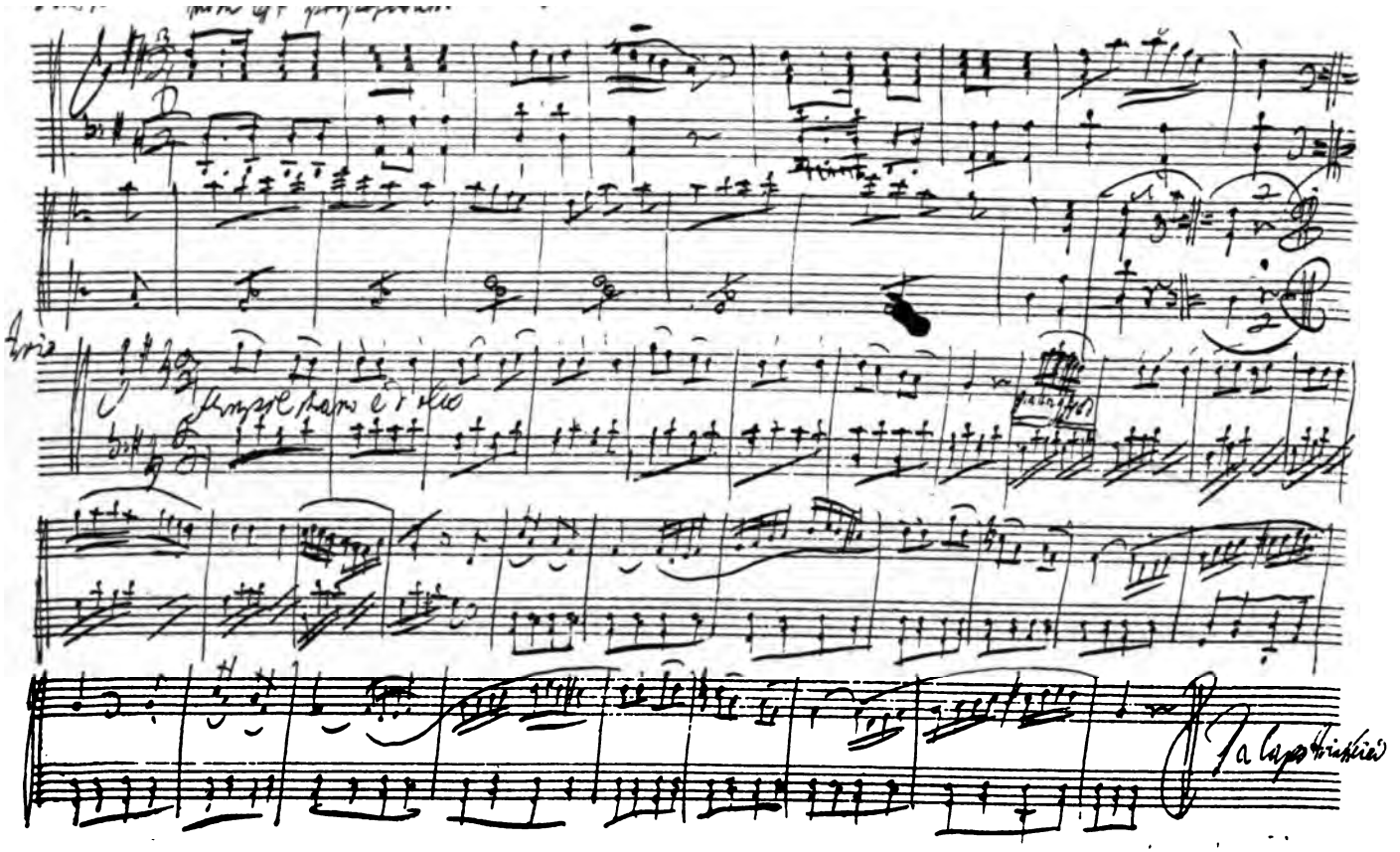
VII. 3

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
† 17. Oktober 1837

IGNAZ BRÜLL
† 17. September 1907

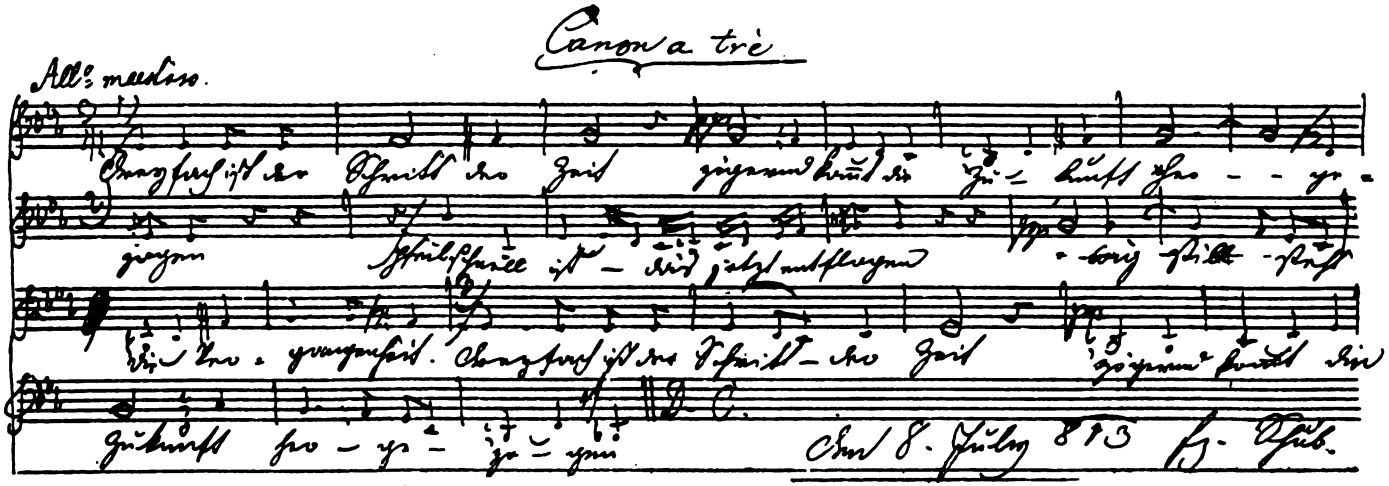
DER KLINDWORTH-SCHARWENKA-SAAL IN BERLIN

DER BLÜTHNER-SAAL IN BERLIN



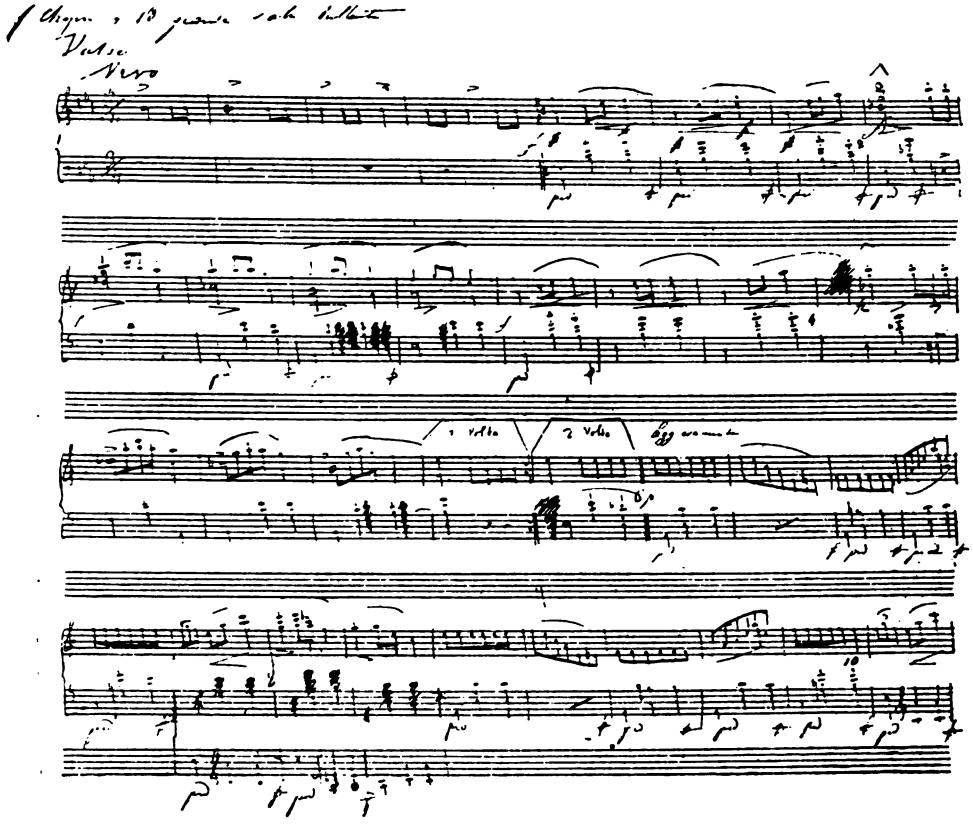
VII. 3

VERKLEINERTE WIEDERGABE DES TRINKLIEDES AUS DER „MUSIK ZU EINEM RITTERBALLET“ VON LUDWIG VAN BEETHOVEN



VII. 3

AUTOGRAPH DES UNVERÖFFENTLICHTEN
„CANON A TRÈ“ VON FRANZ SCHUBERT



ERSTE SEITE DES ES-DUR WALZERS OP. 18
VON FREDERIC CHOPIN

VII. 3

DIE MUSIK

Welch' himmlischer Beruf die Kunst ist! Wenn alles andere (was einen abziehen soll) so widerwärtig und schal erscheint, so ergreift einen schon die kleinste, wirkliche Tätigkeit der Kunst gleich so im Innern, führt so weit, weit von der Stadt, vom Lande, von der Erde weg, daß es ein wahrer Gottessegen ist.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

Paul Ehlers
Die soziale Lage der deutschen Chorsänger. I

Rudolf M. Breithaupt
Alfred Reisenauer †

Herman Roth
Über musikalische Kunstkritik
Prinzipielle Gedanken

Gustav Ernest
Die Proportionen der Beethovenschen Instrumentalsätze

Dr. Egon von Komorzynski
Ignaz Brüll
(1846—1907)

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE SOZIALE LAGE DER DEUTSCHEN CHORSÄNGER

von Paul Ehlers-München

Es war vor einigen Wintern in einer deutschen Großstadt. Die Aufführungen der Opern im Stadttheater hatten mich mehr als einmal gezwungen, in der Kritik unangenehme Worte über den Chor zu sagen: vornehmlich über seinen Gesang, sowohl über das Musikalische als über den Klang, dann aber auch über sein Spiel und über seine Erscheinung, namentlich auch über die Gewandung der Damen. Wer den Chor der Provinzbühnen kennt, wird begreiflich finden, daß die Rügen berechtigt waren.

Da lud der Lokalverband des Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verbandes mich und meine Kollegen von der Kritik zu einer Versammlung ein, in der die Bemängelungen besprochen werden sollten. Von den Kollegen war keiner gekommen; mich aber hatte es gereizt, die Gründe kennen zu lernen, die die Chorsänger gegen eine künstlerisch wohlbegründete Kritik vorbringen würden.

Die Zusammenkunft ging in ruhig würdiger Weise vorüber.

Ich habe den Chor seitdem nur dann getadelt, wenn er unverantwortlich schlecht war, und habe immer mehr zu loben versucht, sofern sich hierzu irgend ein Anlaß fand. Was mich zu dieser Einschränkung der Kritik, die im ersten Augenblicke vielleicht als unkünstlerisch anmutet, gebracht hat, wird durchs Folgende hoffentlich ganz klar werden.

Im allgemeinen soll sich die Kritik nur mit der äußern Erscheinung der Dinge, so wie sie tatsächlich vor sie hintreten, abgeben. Es ist für sie geradezu Erfordernis, nicht zu viele Interna und rein persönliche Verhältnisse zu kennen, weil diese nur zu leicht zu außerkünstlerischem Mitgefühl verführen können, dessen Ausübung endlich die Kunst zugrunde richten müßte. Wenn aber die äußere Erscheinung durch die Folgen inneren Krebses entstellt wird, so erwachsen der Kritik, die nicht nur richten, sondern mitschaffen will, Recht und Pflicht, anstatt über ein häßliches Gesicht zu schelten, an die Ausrottung des Geschwüres zu gehen und hierfür ihr Messer zu schärfen.

So steht es mit unserm Falle. Und darum glaube ich, für mein

kritisches Verstummen gegenüber dem Chor gerechtfertigt zu sein, mag auch der Beweggrund: die Erkenntnis der sozialen Unmoral im Chorsängerberufe, im Ethischen liegen. Im Sumpfe dieser sozialen Unmoral lebt und nährt sich die Hydra ästhetischer Sünden. Um die Sünden zu beseitigen, müssen wir den Sumpf trocken legen; das Ausbrennen einzelner Hydraköpfe nützt schon nicht mehr.

Wie immer, wenn man schweren ästhetischen Mißständen bis zur Wurzel nachgräbt, findet man als Ursache die Verseuchung des Bodens der Kunst mit geschäftlicher Gewinnsucht, die Schändung der Kunst durch Geldwucher.

Wer einen kurzen Blick in die Verhältnisse der Chorsänger wirft, erkennt sofort mit Schrecken, daß sich dieser Stand in einer ähnlich entsetzlichen sozialen Lage befindet, wie der der deutschen Orchestermusiker, auf dessen zum Teil grauenvolle Zustände Paul Marsop durch seine auf eingehende Untersuchungen gegründeten und in dieser Zeitschrift veröffentlichten Schilderungen[1]) mit Erfolg die Blicke gelenkt hat. Der erkennt auch, daß die Kritik diesem Teil der Künstlerschaft gegenüber ihr Recht verloren hat. Der sieht, daß eine Hebung der Kunstleistungen des Chores nur durch eine Besserung seiner sozialen Lage möglich ist. Wie kaum bei einem andern Berufe liegt hier das Mittel zur Erhöhung der Leistungsfähigkeit im Materiellen verborgen.

Die Chorsänger selbst haben das auch wohl erkannt. Sie bilden einen Verein, den Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verband, dem etwas über die Hälfte aller deutschen Chorsänger angehören. Der Zweck des Verbandes ist die Hebung des Chorsängerstandes. Diese Selbsthilfe ist moralisch wie künstlerisch sehr zu begrüßen. Zeigt sie doch, daß sich das Standesbewußtsein der Chorsänger zu jenem Stolze durchgerungen hat, der allein eine Gesundung der Verhältnisse herbeiführen kann. Sie fühlen sich mit vollem Rechte als eine wichtige künstlerische Kraft, die in der Gesamtheit ihrer einzelnen Teile den übrigen in der Oper wirkenden Kräften durchaus gleichwertig ist. Solange die Chorsänger selbst auf ihren Stand herabblickten, solange jeder sich für ein von der Welt verkanntes Solistengenie hielt, das sich eigentlich etwas vergeben habe, als es zum Chor ging, solange unterschätzten sie noch die Bedeutung ihres Berufes. Sobald sie stolz darauf wurden, nahmen sie ihm den größten Teil seines untergeordneten Charakters. Und während sie sonst manchen stimmbegabten Menschen, den seine Anlage mehr zu einem „dienenden Gliede des Ganzen“ als zu einem selbstherrlichen Künstler eignete, durch ihre geringe Selbstachtung von seinem Eintritt in ihre Gemeinschaft abschrecken

[1]) „Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker“ von Paul Marsop in „Die Musik“ IV, 13. 14. 17. Vergl. auch die Mitteilungen Dr. Marsops in VI, 11. u. 22.

und einer noch viel trübseligeren Solistenlaufbahn zutreiben mußten, gewannen sie mit dem Augenblicke des Erwachens ihres Standesbewußtseins eine erhöhte Anziehungskraft. Die Selbsthilfe aber fördert auch die Selbstzucht, weil jeder, der Rechte beansprucht, sehr bald begreift, daß ihrer Erlangung die strengste Erfüllung von Pflichten gegenübersteht. Das — an sich ganz berechtigte — Schimpfen über die elende Lebenslage wandelte sich in ernste Kritik, die nach festen Gründen suchen mußte, und aus der Kritik wieder erhob sich der geläuterte Wille, sein Los mit allen rechtlichen Mitteln tatkräftig zu bessern.[1])

Die Bewegung der Chorsänger, sich emporzuringen, verdient die Unterstützung aller Einsichtigen. Verwunderlich genug, daß sich die Öffentlichkeit so fern von einer Angelegenheit hält, deren Regelung doch ihr unmittelbar zugute kommt. Die Zeitungen haben vereinzelt wohl spärliche Nachrichten über unsinnige Vertragsbestimmungen, über das einseitige Kündigungsrecht der Bühnenleiter und ähnliche Einzelheiten gebracht, aber kaum eine hat wirklich kräftigen Lärm geschlagen, der das Trommelfell der Direktoren und der Allgemeinheit nachdrücklich hätte erzittern machen. Die Bemühungen des Verbandes, seine Petitionen an den Reichstag, die

[1]) Hier sei eine Einschaltung erlaubt. Fraglos ist der selbstbewußte Stolz bei vielen Chorsängern mit Überhebung gepaart, die mit einer lächerlich sich brüstenden Eitelkeit nun auf Solisten, Kapellmeister, Regisseure und Theaterleiter herabsehen zu dürfen glaubt. Zum Teil fließt diese komisch wirkende Eigenschaft sicher aus der Überzeugung vom hohen Werte des eigenen Selbsts, die jedem Bühnenkünstler, der mit Wirkung vors Publikum treten will, fast unentbehrlich ist. Soweit die Überhebung diesen eigentlich naiven Ursprung hat, muß man sie als berechtigte Eigentümlichkeit stillschweigend gelten und wird sich nicht dadurch stören lassen. Wo sie indessen aus Anmaßung und Dummheit quillt, müssen die intelligenten und künstlerisch empfindenden Kreise der Chorsänger auf eine Ausmerzung der fragwürdigen Elemente dringen. Gänzlich ausrotten läßt sich diese Sorte, die man in allen Abwandlungen schließlich in jeder Berufsmasse findet, freilich nicht; aber das Ziel, ihren Stand auch moralisch zu heben, müssen die Chorsänger ernstlich verfolgen. Denn dauernd kann sich die Sympathie der Außenstehenden nur dann den Chorsängern zuwenden, wenn sie die Verbesserung ihrer materiellen Umstände als Grundlage betrachten, sich auch künstlerisch zu vervollkommnen. Zur Kunst ist nicht jeder berufen, und es ist nicht zu verlangen, daß man die gänzlich Untalentierten und ästhetisch Rohen, deren es gegenwärtig nur allzu viele unter den Chorsängern giebt, durch Erhöhung der Gagen in einem ihnen nicht zukommenden Berufe festhalten solle. Der Honig ausreichender Lebensversorgung darf nicht Drohnen zum Thespiskarren locken. Diese müssen ebenso unerbittlich hinaus getrieben werden, wie untaugliche Musiker oder Solisten. Oder auch untaugliche Direktoren. Ich glaube, wir dürfen die Zuversicht haben, daß der — weitaus größte — bessere Teil der Chorsänger die gleiche Anschauung hegt; wenn man die Versammlungsberichte und die sonstigen Veröffentlichungen des Verbandes liest, stößt man alle Augenblicke auf Beweise dafür, daß sie selbst auf die Abstoßung aller schlechten und schädlichen Elemente bedacht sind.

Stadtverwaltungen, den Bühnenverein, sind sozusagen unterm Ausschluß der Öffentlichkeit geschehen. Einzig eine sozialdemokratische Zeitung hat es ein Mal gewagt, und zwar für ihren Ausgabeort erfolgreich, für die Chorsänger einzutreten. Aber der Verband verschmäht vorläufig, trotzdem sich die Ungeduld einzelner junger Heißsporne dem modernen Beelzebub verschreiben möchte, die groben Kampfmittel und maulaufreißerischen Redeweisen der roten Helden zur Erreichung seiner Ziele zu gebrauchen. Innerhalb des kleinen Staatswesens, deren zahlreichste Bürger er bildet, will er seine Menschen- und Künstlerrechte auf ruhige, gesetzliche Art erringen. Das ist weise gedacht und gehandelt und sichert ihm die Zuneigung der Freunde der Ordnung. Aber es verpflichtet diese auch, verpflichtet vor allem die Regierungen, sie aufs treulichste, tatkräftigste zu unterstützen und ihren billigen Forderungen den Segen des Gesetzes zu verschaffen; wir dürfen uns sonst nicht wundern, wenn sich die Chorsänger, unzufrieden mit der Gleichgültigkeit des Bürgertums, in die Fänge einer Partei werfen, die ihre Lage doch nur wieder in wüstestem Sinne politisch verwerten würde. Fürwahr, man muß Achtung haben vor den Chorsängern, die von den Phantasmagorieen der Sozialdemokratie ihre gesunde Vernunft nicht benebeln lassen; man muß sie, die so gern über die Schultern angesehen werden, auch um ihrer Kunstfreude willen bewundern, die sie genügend begeistert, in einem Berufe auszuhalten, der ihnen weder den Erwerb von Reichtümern, noch eine ausreichende Versorgung fürs Alter, noch ruhmreiche Anerkennung bringt. Ich salutiere die wackere Schar, deren Genügsamkeit und Pflichttreue manchen der sogenannten ersten Künstler beschämen könnte.

Der Verband hat so trefflich für seine Interessen bisher schon gearbeitet, daß es mir im Grunde nur übrig bleibt, das Material, das er gesammelt hat, der Öffentlichkeit in etwas anderer Form zu übermitteln. Mir stehen hierfür die folgenden Unterlagen zur Verfügung: der Bericht über den ersten allgemeinen Chorsängertag vom 8. Juli 1902; das Protokoll der 15. Delegierten-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verbandes vom 25. und 26. Juli 1905; die Petition des Chorsänger-Verbandes an den Reichstag vom 10. August 1902; die Petition des Chorsänger-Verbandes an die Stadtbehörden um Gewährung von Sustentationsgagen im Sommer; der Bericht der Kommission des deutschen Bühnen-Vereins vom Dezember 1905 an den Reichskanzler über die Petition der Chorsänger; die Berichtigung des Chorsänger-Verbandes an den Präsidenten des Bühnen-Vereins; die Statistik der Chormitglieder über Gagen, dienstliche und örtliche Verhältnisse aus den Jahren 1904 und 1907. Hierin sind die Verhältnisse der Chorsänger in Ziffern und aktenmäßigen Schilderungen niedergelegt.

Bekanntlich sind die Spielzeiten der deutschen Bühnen außerordentlich mannigfaltig. Wir haben Theater — Hof- und einige große Stadttheater — die mit einer Ferienpause von 4—8 Wochen das ganze Jahr hindurch spielen. Dies sind jedoch verhältnismäßig wenige. Die allermeisten unter den über 260 Theatern, die der Almanach der Deutschen Bühnengenossenschaft anführt, spielen weniger als ein Jahr, und zwar finden wir Spielzeiten in der Dauer von 9—10 Monaten bis herab zu $3^1/_2$—5 Monaten.

Nach der Spielzeit richtet sich natürlich auch die Dauer des Engagements der Künstler. Während die Theater mit ganzjähriger Spielzeit ihren Mitgliedern eine Versorgung für das ganze Jahr bieten, haben die Künstler der übrigen Bühnen nur für die Monate Verdienst, in denen das Theater spielt. Und zwar trifft dies ebensowohl die Solomitglieder wie den Chor und das Orchester, überhaupt alle, die an der Bühne zu tun haben. Die auf mehrere Jahre lautenden Kontrakte der Theaterleitungen mit einzelnen Künstlern bedeuten auch niemals eine Versorgung für alle zwölf Monate eines Jahres, sondern immer nur für die Dauer der Spielzeit; sie bieten dem Künstler bloß die Gewähr, daß er bei der Wiederkehr des Winters seinen bestimmten Unterschlupf hat. Nun wird gewiß ein Künstler, der im Gagenetat etwa mit 800 Mk. im Monat verzeichnet steht und somit bei achtmonatiger Spielzeit 6400 Mk. einnimmt, von diesem Verdienste auch bei den hohen Extraausgaben, die der Beruf des Bühnenkünstlers verursacht — hiervon wird nachher zu sprechen sein —, genug für die spielfreie Zeit ersparen können. Sofern er nicht ein Hans Leichtfuß ist. Was aber fangen die kleinen Solisten, was der Chor, was das Orchester mit ihren geringen Gagen an?

Die Zahl der an deutschen Bühnen beschäftigten Chorsänger betrug im Jahre 1905/6 rund 3600 Personen. Von diesen war nur etwas über ein Drittel, nämlich rund 1300, an Bühnen mit ganzjähriger Spielzeit. Die übrigen zwei Drittel, also die bedeutend überwiegende Mehrzahl, waren auf die ungewisse Einnahme einer kürzeren Spielzeit angewiesen! Die Erwiderung des Chorsängerverbandes auf den Bericht des Bühnenvereins gibt die genauen Zahlen der an nicht-ganzjährigen Bühnen verpflichteten Choristen an; danach waren in Stellung:

259	Chorsänger	an	Theatern	mit	9 —10	Monaten	Spielzeit
273	»	»	»	»	8 —$8^1/_2$	»	»
209	»	»	»	»	$7^1/_2$	»	»
431	»	»	»	»	7	»	»
286	»	»	»	»	$6^1/_4$—$6^1/_2$	»	»
719	»	»	»	»	6	»	»
67	»	»	»	»	$5^1/_2$—$5^3/_4$	»	»
68	»	»	»	»	$3^1/_2$—5	»	»

Zuschusse hatten sie aber auch eine etwaige — manchmal recht lange und kostspielige — Reise nach dem Orte, wo die Sommerbühne spielt, zu zahlen.

Besehen wir uns die Zahlen genau. 172 von den 1721 Sängern, also der zehnte Teil, bezogen das höchste Gehalt von durchschnittlich 1400 Mk. 314 Sänger nahmen 1100 Mk. ein. Und 935, das sind mehr als die Hälfte, mussten sich gar mit 850—900 Mk. im Mittel begnügen. Für 300 erhöhte sich das Minimal-Einkommen um 100—130 Mk. aus dem Verdienste der sogenannten Monatsoper.[1]) Das ist — es muss immer wieder betont werden — ihr Jahresverdienst!

Welch ein Bild des schlimmsten sozialen Elends entrollt sich uns hier! Ein Bild, das um so teuflischer wirkt, als es sich vom bunten Hintergrunde der Freude abhebt. Niemals lügt die Welt des Scheines so sehr, als wenn sie uns diese Menschen, die auf geringe oder schlechte Nahrung und Kleidung angewiesen sind, als Lebenskünstler, als Grafen und Baroninnen, Bankiers und Damen von Welt in schimmernden Gewändern und bei üppigen Gelagen zeigt. Wer weiss? Vielleicht hilft diese Täuschung den Armen für Stunden über die Misère des Lebens hinweg; Phantasiemenschen trinken ja Lebenskraft aus Quellen, die den Nüchternen ewig verschlossen bleiben. Aber sollte es auch so sein, so bildet es für die Welt dennoch keine Entschuldigung, Menschen, die nur zu ihrem Genusse wirken, in den armseligsten Umständen zu lassen. Und meist hat sie ja nur Spott für die Edlen von Brabant oder die erlauchte Versammlung, die Landgraf Herrmann auf die Wartburg lädt. Zum Lachen, meine Herren und Damen, ist wirklich kein Grund: erheben Sie Ihre Stimme lieber laut zur Klage gegen ein System, das dem dümmsten und arrogantesten Menschen, wenn ihm zufällig die Stimmbänder kurz geraten sind, scharwenzelnd Ministergehälter in den Rachen wirft, während es Leute, die im dramatischen Sinne ganz genau ebenso wichtig sind, hungern lässt!

Wir dürfen uns bei diesen Verhältnissen gar nicht mehr über die wunderliche Tatsache erregen, daß es unter dem seßhaften Teil der Chorsänger nicht wenige gibt, die außer ihrem künstlerischen noch irgend einen sogenannten bürgerlichen Beruf ausüben, die Zigarren- und Schnapsläden führen und ähnliche Erwerbszweige ergreifen. Man kann hieraus, solange der Betrieb dieser Nebenbeschäftigung sie nicht am Kunstdienste behindert, den Chorsängern selbst kaum einen Vorwurf machen. Etwas andres aber ist es, wenn man das herrschende System auf die Anklagebank setzt; dieses kann unmöglich von der schweren Verfehlung frei-

[1]) Monatsoper nennt man ein vier Wochen währendes Frühjahrsengagement an Theatern, die im Winter nur Schauspielvorstellungen und von Ostern ab vier Wochen lang Opernvorstellungen geben.

gesprochen werden, Menschen, die ihre Hauptzeit und ihre Hauptkraft dem Theaterdienste opfern, in unerhört niedriger Weise zu entlohnen. Noch schlimmer ist freilich der Unfug vieler Theaterdirektionen, daß sie ihren Chor, von einzelnen Stimmführern abgesehen, aus den am Orte ansässigen, stimmbegabten Handwerkern, also doch wohl zu 99 Prozent ungeschulten Sängern, bilden; dies ist etwas an sich und in seinen ästhetischen Folgen so Ungeheuerliches, daß man es gar nicht glauben möchte. Und fragt man solch einen gewissenlosen Theaterleiter, was für einen Beruf er habe, so wird er uns versichern, daß er der Kunst diene. Wobei er nach berühmtem Muster womöglich noch ein „Mit Gott!" aus tiefgerührter Heldenbrust hervorstößt. Aber nicht nur ästhetisch ist dieses Gebahren eines — wie man hoffen darf, doch wohl nur kleinen — Teiles unsrer Theaterleitungen verdammenswert, sondern auch sozialethisch; denn es erniedrigt den Chorsängerstand, und es schädigt, weil die ansässigen Handwerker natürlich billiger zu haben sind als die Berufssänger, ihn ganz erheblich am Erwerbe. Vom gewissenlosen Betruge des Publikums ganz zu schweigen.

Man wird entgegnen, daß viele Chorsänger verheiratet seien, daß also zwei niedrige Gehälter zusammengeworfen werden. Gewiß erhöht dieser Modus, den manche Leute — und oft auch bloß in der Abart der freien, recht freien Ehe — eben auch nur aus materiellen Gründen wählen, ein weniges das Einkommen der beiden. Aber ist es nicht ein ungeheuerliches Argument, jemand seine Arbeit unter der Voraussetzung niedrig zu belohnen, daß er sich mit noch einem Elenden zu gemeinsamer Haushaltung zusammentun kann? Ist nicht jeder Arbeiter seines vollen Lohnes wert? Und dann wolle man doch nicht übersehen, daß eben nicht alle Chorsänger verheiratet sind; wie sollen nun die Ledigen auskommen? Wie vor allem die Frauen, sofern sie noch die bürgerliche Moral in sich hegen und für einen Kleider und Nahrung zahlenden Galan keine Neigung fühlen? Endlich: es ist in rechtschaffenen deutschen Ehen der Brauch, das im ersten Buche Mosis, Kapitel 1, Vers 28 gegebene Gebot mit oder ohne Gottesfurcht zu befolgen; Kinder kommen und mit ihnen neue Sorgen, neue Mühen, neue Pflichten, die alle Geld kosten; für Krankheiten, Schulbesuch, Bücher und Kleider soll und muss der Hungerlohn auch noch ausreichen. Man braucht nur Marsops Aufrechnung eines mehr als bescheidenen Musikerhaushaltes gegen das Einkommen zu verrechnen, um zur Überzeugung zu kommen, daß die meisten Chorsänger mehr von Schulden als von der Gage leben müssen.

Wohlverstanden: ich gehöre nicht zu denen, die im Gelde das allein glückselig machende Heilmittel sehen, halte es vielmehr für den gröbsten und unentschuldbar leichtsinnigsten Fehler der Sozialdemokratie, daß sie

fast ausschließlich den materialistischen Idealismus pflegt; ich meine sogar, daß man unter den entsprechenden Umständen selbst mit einer ganz geringen Einnahme schließlich irgendwie leben könne, — aber der Chorsänger soll ein gewisses Dekorum wahren, und er muß es, will er für seinen Beruf nicht gänzlich untauglich werden; und hierfür reicht sein Honorar nicht aus. Eine gute, einen Anflug von Eleganz zeigende Kleidung ist für ihn ebenso nötig, wie eine einigermaßen anständige Wohnung. Ein Arbeiter, der tagaus tagein den Hammer an rußender Esse schwingt, kann ruhig in wollenem, kragenlosem Hemde und schmutzigem Arbeitszeug über die Straße gehen, kann auch seine Armut in ein Loch von Wohnung tragen, ohne dadurch für seinen Beruf an Tüchtigkeit zu verlieren. Wollte ein Chorsänger so leben, so wäre er nicht nur gesellschaftlich geächtet, sondern würde auch in kurzer Zeit das Maß von Lebensart verlieren, dessen er fürs Auftreten auf der Bühne bedarf. Warum sind uns denn heute schon die Edlen von Brabant oft so komisch? Nur wegen des Widerspruches zwischen ihrer tatsächlichen Erscheinung und dem von ihnen dargestellten Charakter; und dieser Widerspruch ist darin zu begründen, daß sie ihr Privatleben recht unadlig führen müssen, — der Fluch des Nichtgewöhntseins verfolgt sie auf die Bühne. Die Lohengrine und Telramunde stammen ursprünglich durchaus nicht immer aus einer gebildeteren Klasse, als die verachteten Edlen; wenn sie dennoch meistens einen ritterlichen Eindruck machen, so entspringt dies zum großen Teile ihrer besseren Lebensführung, einer sorgsameren Körperpflege bei ausreichender Ernährung. Es bedarf schon einer bedeutenden natürlichen Gabe der Darstellung, wenn ein Bettler einen König mit überzeugender Majestät spielen will. Und nicht nur das Äußere, auch die Stimme leidet unter den täglichen Entbehrungen und Sorgen. Man weiß ja und redet viel davon, ein wie empfindliches Instrument der menschliche Kehlkopf ist, wie ihn seelische Depressionen schon so beeinflussen können, daß die Töne nicht mühelos quellen und einen mageren oder häßlichen Klang bekommen.

Die Erwähnung der Stimme bringt mich auf die Tätigkeit der Chorsänger.

Was hat der Chorsänger für seinen dürftigen Lohn zu leisten?

Wir brauchen nur an „Fidelio“, die „Meistersinger“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, den „Barbier von Bagdad“ zu denken, um uns bewußt zu werden, was für dramatischen, musikalischen und technischen Anforderungen der Chor gerecht werden muß. Und die modernen Komponisten geben, falls sie überhaupt Chor verwenden, den älteren Meistern nichts nach an Schwierigkeiten; im Gegenteil! Man verlangt also ein nicht unbeträchtliches Maß

von musikalischer Intelligenz und technischer Schulung von den Chorsängern, zu dem die Entlohnung, namentlich wenn man Heldentenors- und Primadonnengagen dagegen hält, in keinem richtigen Verhältnisse steht.

Aber nicht das allein meine ich mit meiner Frage, sondern die tatsächliche tägliche Arbeitsleistung. Die meisten Opern enthalten Chöre; so ist die Folge, daß die Chorsänger an den meisten Opernabenden auftreten müssen — ungleich den Solisten, von denen wegen der Unterscheidung nach Fächern jeweils ein Teil ausruhen kann. Aber die Chorsänger sind außerdem im Schauspiel beschäftigt, wo immer Volksszenen vorkommen mögen: sie haben da oftmals beträchtlich zu schreien, was wiederum für ihre Gesangsleistungen nicht günstig ist. Auch im Ballet und in der Statisterie müssen sie vielfach mitwirken. Kurz, sie sind die am meisten in Anspruch genommenen unterm Künstlerpersonal des Theaters. Es ist klar, daß diese Doppelbeschäftigung die Leute ermüdet und wenig geeignet macht, in der Oper ihre Pflicht wirklich zu erfüllen. Rechnet man noch die täglichen Proben am Morgen, die sich oft bis über Mittag ausdehnen, hinzu — auch die Sonn- und Feiertage sind nicht immer frei von Proben —, so ergibt sich eine so starke, nebenbei auch jeden freien künstlerischen Nebenverdienst vernichtende Verwendung dieses Personals, daß man wahrhaftig kaum von ihm erwarten kann, für die Durchführung seiner wichtigen Rolle noch Begeisterung aufzubringen. Man soll nicht vergessen, daß die Ausübung der Kunst keine Arbeit wie Stiefelputzen und Steineklopfen ist, die man auch bei gänzlichem Mangel jeglicher seelischen Teilnahme tadellos verrichten könnte. Auch im Chorsänger muß das rein künstlerische Interesse genährt werden, wenn seine Arbeit nicht — zum Schaden der Kunst — gänzlich handwerksmäßig geschehen soll.

Ein ganz kurioses Sondervorrecht der Theater, wofür einem Laien jedes Verständnis mangelt, ist die Einrichtung der „Vorproben". Vorproben sind jene Proben, die vor der Eröffnung der Spielzeit abgehalten werden, um das Personal für die ersten Vorstellungen einigermaßen zusammen zu stimmen. Sie sind notwendig, darüber besteht kein Zweifel. Aber daß es nötig oder „nicht unbillig" sei, für diese Vorproben keine Entschädigung zu zahlen — diese seltsame Anschauung dürfte doch wohl außer den Theaterleitern niemand hegen. Ich zitiere nach dem Berichte des Deutschen Bühnenvereins zur Petition der Chorsänger: „Die Verpflichtung zu Proben vor Beginn der Spielzeit besteht bei 50 Theatern; bei 13 Theatern [1]) besteht sie nicht. Bezüglich der Anzahl von Tagen,

[1]) Hierzu sei bemerkt, daß eine ganze Reihe von Bühnen den Fragebogen des Bühnenvereins überhaupt nicht beantwortet hat. D. Verf.

fast ausschließlich den materialistischen Idealismus pflegt; ich meine sogar, daß man unter den entsprechenden Umständen selbst mit einer ganz geringen Einnahme schließlich irgendwie leben könne, — aber der Chorsänger soll ein gewisses Dekorum wahren, und er **muß** es, will er für seinen Beruf nicht gänzlich untauglich werden; und hierfür reicht sein Honorar nicht aus. Eine gute, einen Anflug von Eleganz zeigende Kleidung ist für ihn ebenso nötig, wie eine einigermaßen anständige Wohnung. Ein Arbeiter, der tagaus tagein den Hammer an rußender Esse schwingt, kann ruhig in wollenem, kragenlosem Hemde und schmutzigem Arbeitszeug über die Straße gehen, kann auch seine Armut in ein Loch von Wohnung tragen, ohne dadurch für seinen Beruf an Tüchtigkeit zu verlieren. Wollte ein Chorsänger so leben, so wäre er nicht nur gesellschaftlich geächtet, sondern würde auch in kurzer Zeit das Maß von Lebensart verlieren, dessen er fürs Auftreten auf der Bühne bedarf. Warum sind uns denn heute schon die Edlen von Brabant oft so komisch? Nur wegen des Widerspruches zwischen ihrer tatsächlichen Erscheinung und dem von ihnen dargestellten Charakter; und dieser Widerspruch ist darin zu begründen, daß sie ihr Privatleben recht unadlig führen müssen, — der Fluch des Nichtgewöhntseins verfolgt sie auf die Bühne. Die Lohengrine und Telramunde stammen ursprünglich durchaus nicht immer aus einer gebildeteren Klasse, als die verachteten Edlen; wenn sie dennoch meistens einen ritterlichen Eindruck machen, so entspringt dies zum großen Teile ihrer besseren Lebensführung, einer sorgsameren Körperpflege bei ausreichender Ernährung. Es bedarf schon einer bedeutenden natürlichen Gabe der Darstellung, wenn ein Bettler einen König mit überzeugender Majestät spielen will. Und nicht nur das Äußere, auch die Stimme leidet unter den täglichen Entbehrungen und Sorgen. Man weiß ja und redet viel davon, ein wie empfindliches Instrument der menschliche Kehlkopf ist, wie ihn seelische Depressionen schon so beeinflussen können, daß die Töne nicht mühelos quellen und einen mageren oder häßlichen Klang bekommen.

Die Erwähnung der Stimme bringt mich auf die Tätigkeit der Chorsänger.

Was hat der Chorsänger für seinen dürftigen Lohn zu leisten?

Wir brauchen nur an „Fidelio“, die „Meistersinger“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, den „Barbier von Bagdad“ zu denken, um uns bewußt zu werden, was für dramatischen, musikalischen und technischen Anforderungen der Chor gerecht werden muß. Und die modernen Komponisten geben, falls sie überhaupt Chor verwenden, den älteren Meistern nichts nach an Schwierigkeiten; im Gegenteil! Man verlangt also ein nicht unbeträchtliches Maß

von musikalischer Intelligenz und technischer Schulung von den Chorsängern, zu dem die Entlohnung, namentlich wenn man Heldentenors- und Primadonnengagen dagegen hält, in keinem richtigen Verhältnisse steht.

Aber nicht das allein meine ich mit meiner Frage, sondern die tatsächliche tägliche Arbeitsleistung. Die meisten Opern enthalten Chöre; so ist die Folge, daß die Chorsänger an den meisten Opernabenden auftreten müssen — ungleich den Solisten, von denen wegen der Unterscheidung nach Fächern jeweils ein Teil ausruhen kann. Aber die Chorsänger sind außerdem im Schauspiel beschäftigt, wo immer Volksszenen vorkommen mögen: sie haben da oftmals beträchtlich zu schreien, was wiederum für ihre Gesangsleistungen nicht günstig ist. Auch im Ballet und in der Statisterie müssen sie vielfach mitwirken. Kurz, sie sind die am meisten in Anspruch genommenen unterm Künstlerpersonal des Theaters. Es ist klar, daß diese Doppelbeschäftigung die Leute ermüdet und wenig geeignet macht, in der Oper ihre Pflicht wirklich zu erfüllen. Rechnet man noch die täglichen Proben am Morgen, die sich oft bis über Mittag ausdehnen, hinzu — auch die Sonn- und Feiertage sind nicht immer frei von Proben —, so ergibt sich eine so starke, nebenbei auch jeden freien künstlerischen Nebenverdienst vernichtende Verwendung dieses Personals, daß man wahrhaftig kaum von ihm erwarten kann, für die Durchführung seiner wichtigen Rolle noch Begeisterung aufzubringen. Man soll nicht vergessen, daß die Ausübung der Kunst keine Arbeit wie Stiefelputzen und Steineklopfen ist, die man auch bei gänzlichem Mangel jeglicher seelischen Teilnahme tadellos verrichten könnte. Auch im Chorsänger muß das rein künstlerische Interesse genährt werden, wenn seine Arbeit nicht — zum Schaden der Kunst — gänzlich handwerksmäßig geschehen soll.

Ein ganz kurioses Sondervorrecht der Theater, wofür einem Laien jedes Verständnis mangelt, ist die Einrichtung der „Vorproben". Vorproben sind jene Proben, die vor der Eröffnung der Spielzeit abgehalten werden, um das Personal für die ersten Vorstellungen einigermaßen zusammen zu stimmen. Sie sind notwendig, darüber besteht kein Zweifel. Aber daß es nötig oder „nicht unbillig" sei, für diese Vorproben keine Entschädigung zu zahlen — diese seltsame Anschauung dürfte doch wohl außer den Theaterleitern niemand hegen. Ich zitiere nach dem Berichte des Deutschen Bühnenvereins zur Petition der Chorsänger: „Die Verpflichtung zu Proben vor Beginn der Spielzeit besteht bei 50 Theatern; bei 13 Theatern [1]) besteht sie nicht. Bezüglich der Anzahl von Tagen,

[1]) Hierzu sei bemerkt, daß eine ganze Reihe von Bühnen den Fragebogen des Bühnenvereins überhaupt nicht beantwortet hat. D. Verf.

an denen Chormitglieder vor Beginn der Spielzeit Dienst tun müssen, ergab sich folgendes Resultat:

	2 Tage	verlangt	1	Theater
2–4	„	„	1	„
3	„	„	1	„
4	„	verlangen	28	„
4–7	„	verlangt	1	„
5	„	verlangen	4	„
6	„	„	8	„
8	„	„	6	„

Keine Entschädigung wird nach den Antworten des Fragebogens von 36 Theatern gezahlt. Halbe Tagesgage zahlt das Berliner Theater in Berlin. Koblenz und Darmstadt fordern acht Tage und zahlen für vier Tage halbe Gage. Dessau und Heidelberg zahlen für vier Tage nichts, aber für jeden weiteren Tag vorher halbe Tagesgage. Flensburg zahlt Reiseentschädigung. Zürich zahlt für die verlangten vier Tage 10 Frcs. Lübeck zahlt nichts, aber entschädigt [? D. Verf.] durch bezahlte Statisterie beim Schauspiel. Danzig verlangt 6 Tage und bezahlt davon die beiden letzten mit je 2 Mk.“

Dieses Verfahren ist meiner Meinung nach eine Ausbeutung des wirtschaftlich Schwachen durch den Stärkeren. Woher in aller Welt nehmen sich die Theater das Recht, für eine geleistete Arbeit nichts oder so gut wie nichts zu zahlen? Wo sonst ist eine solche Geschäftspraxis bekannt? Wären die Chorsänger glänzend gestellte Menschen, die auch einmal einige Tage auf eigene Kosten leben könnten, so möchte das Verfahren zur Not noch hingehen; zu Recht bestände es auch dann nicht. Aber sie sind es, wie wir gesehen haben, nicht, und darum wirkt die Handlungsweise der Theater geradezu frivol. Man komme doch nicht mit dem Einwande, daß ja die Direktionen an den Vortagen auch nichts einnähmen. Wer unsre Stadttheater kennt, von denen sich gar mancher Leiter nach 15jähriger Bewirtschaftung als kleiner Kapitalist ins Privatleben zurückzieht — nur die Apotheker machen ihnen darin Konkurrenz! —, der wird diesen Einwand als einen sehr dünnen, fadenscheinigen Vorwand erkennen. Etwas anders steht es mit jenen Fürsten oder Stadtverwaltungen, die ihren Theatern höhere oder geringere Zuschüsse leisten; wir wissen ja von so manchem opferwillig edlen Fürsten, daß er alljährlich für die Kunst mehrere hunderttausend Mark aus seiner eigenen Tasche zahlt; aber die Entschädigung einer gering honorierten Klasse von Künstlern für einige Tage wird die Subvention nicht sonderlich, dafür aber die Lust zum Kunstdienste wesentlich erhöhen.

Das rosa Kleid — wer kennt es nicht? Die Edeldame im „Lohengrin", der Wartburggast im „Tannhäuser", die Hofdame in den „Hugenotten", Violettas Freundin in der „Traviata" — wes Zeit, wes Stammes die Frau ist: sie trägt das rosa Kleid. Man sieht es immer wieder, und schließlich vergißt man, daß sein Schnitt, sein Ausputz in keinen Stil passen, man gewöhnt sich an den rosa Fleck im unmöglichen Farbendurcheinander unsrer Bühnenbilder und gebraucht verwundert den Operngucker, wenn man ihn wirklich einmal vermissen muß. Das ist das Kleid der armen, aber anständigen Chorsängerin für Hof- und Staatsaktionen. Es ist aus gutem, haltbarem Stoffe, der nach etwas ausschaut im grellen Bühnenlichte: seine Besitzerin hat es sich in jüngeren Jahren mit etlichen Opfern machen lassen oder von einer wirklichen Hofdame für alt gekauft. Dieses Kleid gibt es in mehreren Exemplaren an jedem Stadt- und vielleicht auch an manchem Hoftheater; die Farbe braucht nicht immer rosa zu sein, sie wechselt, ist bald blau, bald grün, bald bordeauxrot, immer aber ist es ein Entoutcas-Kleid, das, weil es für alles passen soll, nirgends hinpaßt.

Ich habe mich im Anfange oft über das rosa Kleid geärgert, dann zuweilen darüber gelacht und es schließlich mit trübseligem Mitgefühle betrachtet — als trauriges Symbol unsrer deutschen Theaterei.

Daß wir uns recht verstehen! Wäre das Komödiespielen für deutsche Theaterdirektoren ein schlechtes Geschäft, das mehr Ernte im Künstlerischen als im Golde gewährte, so brauchte man sich über das rosa Kleid nicht zu unterhalten. Ein phantasiebegabter Zuschauer vermag, ist nur Darstellung und Gesang gut, aus Pappefetzen einen Palast, aus bunten Lumpen einen Königsmantel vor sein geistig Auge zu zaubern; merkt er ein tüchtiges Künstlertum bei einer notgedrungen ärmlichen Ausstattung, so läßt er halt seine Phantasie etwas kräftiger mitarbeiten und ergötzt sich derweil aufs redlichste an der freudigen Selbstentäußerung des Schauspielers. Aber es liegt bei gut gehenden Theatern nicht der geringste Grund für den Leiter vor, an der Ausstattung — die gewiß nicht prunkvoll zu sein braucht — irgendwie zu knausern.

Man stelle sich vor, daß noch bis in die allerneueste Zeit hinein die weiblichen Chormitglieder gezwungen waren, ihre sämtliche Ausstattung selbst zu liefern! Den Herren wurde schon früher das historische Kostüm geliefert; dagegen müssen auch sie in den allermeisten Fällen die moderne Tracht, alle Kopf-, Hand- und Fußbekleidungen, Trikots, Perücken, Schminke und Toilettequisiten auf eigene Kosten anschaffen. Man blättere ein paar Seiten zurück, wo die Gagensätze aufgereiht sind, um sich der Härte dieser Kontraktbedingung bewußt zu werden. Von den 64 Theatern, die auf den Fragebogen des Bühnenvereines Bescheid gegeben haben, liefern bloß Coburg-Gotha, Darmstadt, Karlsruhe, Stuttgart und das Deutsche

Volkstheater in Wien auch die modernen Kostüme; Köln nur, soweit welche vorhanden sind; Braunschweig stellt die Gesellschaftsanzüge; Berlin, Frankfurt, München zahlen für den Abend ein Garderobengeld als Entschädigung; Kassel liefert Charakterkostüme und Bauernkleider.

Die unerhörte Härte der Bedingung, ihre Kostüme ohne Vergütung selbst zu liefern, ist für die Chorsängerinnen jetzt insofern gemildert worden, als der Deutsche Bühnenverein für seine Mitglieder bindend den folgenden Antrag einstimmig beschlossen hat:

> Das historische Kostüm wird den weiblichen Bühnenangehörigen, die nachstehend verzeichnete Monatsgage beziehen, von den Bühnen geliefert, welche den aus der folgenden Skala ersichtlichen jährlichen Gagenetat haben:
>
> | Monatsgage | Gagenetat |
> |---|---|
> | bis zu 80 Mk. | bis 50000 Mk. |
> | „ „ 100 „ | 50— 80000 „ |
> | „ „ 150 „ | 80—120000 „ |
> | „ „ 200 „ | 120—150000 „ |
> | „ „ 300 „ | über 150000 „ |

Für die Hoftheater ist diese Bestimmung am 1. September dieses Jahres in Kraft getreten; die andern Theater sind zu ihrer Befolgung erst von dem Tage an verpflichtet, wo sie von einem neuen Bühnenleiter übernommen werden oder ein neuer Kontrakt geschlossen wird.

Zweifellos ist dieser von der Bühnen-Genossenschaft dem Bühnenvereine abgerungene Entschluß ein ungeheurer Fortschritt gegen früher. Aber sein Segen für die Chorsängerinnen ist kaum so reichlich, wie es einem auf den ersten Blick vorkommt. Für die beiden ersten Kategorieen bleibt die Belastung der Chorsängerinnen bestehen: die Grenze der Monatsgage ist absolut zu niedrig gegriffen, so gut sie relativ zum Gagenetat zu stimmen scheint. Eine Monatsgage von 80 und selbst 100 Mk. befähigt die Sängerinnen nicht, die Auslagen für die historischen Kostüme aus eigner Tasche zu bestreiten. Und wer hindert schlaue Direktoren, die Verpflichtung zu umgehen, indem sie die Gagen auf 82 oder 105 Mk. erhöhen? Nach dem Wortlaute des Vereinsgesetzes sind sie dann von der Pflicht, das Kostüm zu liefern, frei, und die Chorsängerinnen haben es nicht besser als vorher. Die Gagen-Mindestgrenze für die Lieferung der Kostüme durch die Leitung dürfte unter den gegenwärtigen teuren Lebensverhältnissen nicht unter 150 Mk. für alle Theater gehen; es ist schlechterdings nicht einzusehen, woher die Damen für künstlerisch befriedigende historische Kostüme das Geld nehmen sollen, ohne zu stehlen oder auf die Verehrerlaufbahn zu rutschen oder Schulden zu machen. Diese drei Möglichkeiten sind aber nach bürgerlichen Begriffen, die nun einmal

in unsern modernen Staaten noch Herrscherrechte besitzen, unmoralisch, und folglich ist das unzulängliche Kostümgesetz auch unmoralisch.

Der Sozialethiker, noch mehr jedoch der Kunstfreund, vermißt auch die Regelung der Frage der andern als historischen Kostüme. Wer erinnerte sich nicht schaudervoller Bauernkleider auf der Bühne, wie sie die gesunde Phantasie des Volkes nie aushecken könnte? Wer nicht gänzlich unmöglicher Gesellschaftstoiletten? Von den armen Leuten verlangen, daß sie sich gefällig und anmutig kleiden, wäre ungerecht. Es wäre mindestens nötig, den Theaterleitungen die Pflicht aufzuerlegen, ein Garderobengeld zu zahlen. Mit dieser Pflicht erwürben sie sich zugleich das Recht, vom Personal eine Kleidung zu fordern, die dem Stil und Charakter des Stückes entspricht. Ein großer Schritt vorwärts zu künstlerisch einheitlicher Inszenierung wäre damit getan.

Eine weitere Pflicht der Leitung im Interesse der Kunst wäre die Lieferung der Perücken,[1]) des Schmuckes, der Kopf-, Hand- und Fußbekleidung. Alle Bemühungen der Kritik um eine vernünftige Ausstattung sind umsonst, wenn es jedem einzelnen Mitwirkenden überlassen bleibt, sich anzuziehen, wie es ihm beliebt.

Einzig das Ballet, das viele Direktoren noch immer als Sinnenköder für moralisch defekte Herren prostituieren, anstatt es rein kunstgemäß zu verwenden, erfreut sich meistens der Gunst der Leitung. Es wird unentgeltlich in Seide und Atlas gehüllt. Freilich sind die Kosten hierfür verhältnismäßig gering, weil man mit den Stoffen nicht allzu verschwenderisch umzugehen braucht. Dafür ist die Bekleidung des Ballets, gleich seinen Bewegungen von einer „Einheitlichkeit", die blöde und langweilig wirkt.

Ein künstlerisches Auge ist ja dem „Theatermanne", dem „routinierten" Regisseur gewöhnlich nicht gegeben. Effekt ist sein Schlagwort. Damit schlägt er alle Kunst tot. Drum gebe man ihm einen natürlich empfindenden Maler als Schützer der Kunst an die Seite. Dies nur nebenbei.

---

[1]) Die Perückenfrage ist übrigens ein Kapitel, das gegenüber der gottverlassenen Kunst unsrer Theaterfriseure, Heldentenöre und Regisseure eine eigene Behandlung verdiente; nirgends herrscht die Schablone ärger als bei der Perücke. Unsre greulich belockten Opern-Siegfriede z. B. sind fürs Auge ein Widerspruch gegen das, was das Ohr hört.

Ein zweiter Artikel folgt

ALFRED REISENAUER †

von Rudolf M. Breithaupt-Berlin

Plötzlich stand es stille, das kleine Musikantenherz. Mitten im Leben, an einem Wendepunkte der Entwicklung tat es seinen letzten Schlag, — den letzten Paukenschlag in der Symphonie seines reichen, bunten Lebens.

Was uns an diesem Ende so schmerzlich bewegt, ist die Plötzlichkeit, das Jähe, Brüske, mit der es eintrat. Größere, als er war, sind jüngst von uns gegangen: Joseph Joachim, Edvard Grieg, Ignaz Brüll. Aber es ist ein Unterschied: sie hatten sich vollendet, ihre Kunst war ausgereift. Sie waren fast nicht mehr unser, da ihr Empfinden eher der Vergangenheit als der Gegenwart angehörte. Alfred Reisenauer stand jedoch mitten in diesem Leben. Er gab uns noch Klänge, die wir mitfühlen, mitsingen konnten. Sein Tod war keine necessitas necessitatis. Er war künstlerisch kein Ende, kein Abschluß, — nur ein grausames Unterbrechen. Das tut weh. Wenn die Ernte vorüber, und der Sturm tobt über die Felder, alles vernichtend und zerstörend, was ihm in den Weg kommt, — es ficht uns nicht an. Was wir schaffen konnten, ist ins Trockene gebracht, das übrige mag verderben. Aber wenn Rauhreif auf junge Blüte fällt, oder wenn ein Wetterschlag mit eins alles zu Boden schlägt, was wir erhofften, was uns lieb und wert, — das schmerzt. Es gibt keine größere Tragik im Leben des Künstlers als ein halbes Werk, als ein unvollendet Leben. Aber das Bitterste ist, wenn an der Schwelle der Reife, kurz vor der Vollendung das getane Werk zusammensinkt. Das Bitterste? Nein, das Schönste, Süßeste! Denn die Macht des Persönlichen, Unmittelbaren wirkt nach. Die Erinnerung an etwas, was uns nah war, was uns gehörte, läßt uns das Ende nicht glauben. Ein Klang klingt in uns nach, — ein schöner, reiner Klang. Der macht uns das Herbe vergessen, in seinem Blühen geht das Schmerzliche unter. Bis er zur werbenden Erinnerung wird, — zu einem köstlichen Besitz, den wir nicht missen möchten! —

Alfred Reisenauer war keiner von den ganz Großen. Aber er war kein Gewöhnlicher. Seine Feinde und Neider nannten ihn einen „Handwerker". Gott lobe solch' ein Handwerk! Es hatte goldenen Boden. Was dieser

„Handwerker" gab, war echt, aus gutem Holz, solide deutsche Arbeit. Da war nichts gefinzelt, nichts gemogelt. Keine trügerische Politur, keine verdeckende Übermalung, sondern alles Naturholz in reiner schöner Maserung. Note für Note, Satz für Satz stand da, fest und sicher gefügt: ein ehrlich Werk, von Meisterhand geschaffen mit Liebe und Fleiß. Das machte uns sein Spiel so wert. Es hatte etwas von Hans Sachsens Art an sich, — von jenem ehrlichen, biederen Meisterwert alter deutscher „Stücke". Das machte die Liebe, — die Liebe zum Werk, zu seinem Instrument. Reisenauer sagte nie: „Seht einmal, was ich kann!" Man hatte nie das peinliche Gefühl: so wird's gemacht. Dazu war er zu ehrlich, zu stolz. Dazu hatte er auch zu viel Achtung vor der Kunst und ihrem Werk. Nein, — er gehörte zu den wenigen, die noch zu musizieren wußten —, die uns da einluden zu sich, ein wenig Musik zu machen, — gute, schlichte Hausmusik, die unser Herz tät ergötzen und die Seele wieder froh machen kunnt nach des Tages Müh' und Not. Seine Liebe zum „Stück", an der Arbeit selbst ging auch auf uns über. Wenn er spielte, sagte sie uns: „Seht, ist das nicht herrlich! Ist der Schubert nicht ein Prachtmensch, — klingt nicht der Schumann wie Traum und Sternenflimmern?!"

Dies war seine Kunst. Die konnte kein anderer. Sie ist uns unwiderbringlich verloren. Sie atmete noch schlichte Größe, Ruhe und Einfachheit. Und war ein Damm gegen die Fluten des Modernismus, gegen die Jagd und die Hetz, — eine wahre Erholung inmitten der Sinnlosigkeiten der Zeitmusik, der nervenruinierenden Rekordrasereien. Reisenauer paukte nicht. Das machte ihn uns zu einem rechten Beglücker, — sein Spiel oft zu einem wahren Genuß. Er hatte noch Spielseligkeit im Herzen, — hatte noch Lust und Freude am Ton, — hatte noch „Anschlag", — „Anschlag" nicht im Sinne von „Schlag", „Stoß", „Wurf" oder „Fall", sondern im Sinne von Tongefühl, von Klangvorstellung. Wenn er seine dicken, weichen, lappigen Hände auf die Tasten legte, dann fingen sie an zu singen und zu klingen. Es quoll ein Blühen und Schwellen aus dem Instrument, wie wenn ein weicher Pinsel darüber hinstrich. Das war nicht der häßliche „Drachen mit schwarzen und weißen Zähnen" in der Vorstellung jenes klugen Chinesen, sondern ein herrlicher Klangkörper, aus dem Zauberhände allerlei wundersame Töne hervorlockten. Tiefe Orgeltöne, Bassi und Posaunen, Hörner und Celli, liebliche Flöten und Schalmeien wußte er aus ihm herauszuholen und nachzubilden. Reisenauers Anschlag hatte das, was man im Gesang „Timbre" nennt, — jenen Klangzauber im Ton, der nicht zu lehren und nicht zu lernen ist, sondern der angeboren sein muß. Dieser natürliche Timbre war seine Macht. In ihm lag das Geheimnis, daß er uns alles Materielle, Mechanische

vergessen ließ. Er hatte noch jene Zärtlichkeit, jene liebevolle Vorsicht im Bilden, die uns durch ihren Klangzauber gefangen nahm und uns die Tore der Kunst erschloß. So hatte man seine herzliche Freude an diesem vollen, sinnlichen Gestalten, an diesem großen Atem, diesen satten, üppigen Naturtönen. Er war unser erster und einziger Kolorist, — ein Landschaftsmaler großen Stiles. Daneben liebte er das genrehafte, humorvolle Porträt. Wenn er alte Bilder hervorzauberte, einen „Haydn", einen „Schubert" spielte, wurde eine ganze Zeit wieder lebendig. Sein Ton hatte eben Bildkraft, die Zaubermacht der Phantasie. Einmal bei einer Sonate von Schubert (in D-dur) „sah" man förmlich ganze Szenen, — ein echtes unverfälschtes Stück Schubertschen Biedermeiertums. Reisenauers ganze Art hatte überhaupt etwas Schubertsches an sich, etwas von Sonnenfreiheit, Spiel- und Sangeslust, kurz etwas, das längst entschwunden ist und nur noch als Duft in unserem Kulturempfinden lebt. Reisenauer war ein lustiger Musikant, der letzte Spielmann von der Art des sagenhaften Rattenfängers von Hameln. Wenn er anhub, zu spielen, fingen sie alle im Herzen an zu tanzen und zu singen, Männlein und Weiblein, alt und jung. Mit ihm geht der beste Schumannspieler zu Grabe. Er wußte uns das Märchen „Schumann" noch vorzuerzählen, glaubhaft zu machen. Richter und Schwind wurden lebendig. Die Poesie des deutschen Waldes tat sich uns auf: Mondesnacht und Liebesgeflüster, Spuk und Traumeswirren, — der ganze „Carnaval" einer bunten Welt, voll Lust und Freude zog an uns vorüber. Die „Kreisleriana" werden wohl auf lange Zeit hinaus uns nicht mehr in gleicher Vollkommenheit und gleicher Phantasiekraft ertönen. Reisenauer war wohl auch der letzte vom Stamme dieses putzigen phantastischen Kapellmeisters E. T. A. Hoffmannscher Zeichnung.

Wir verlieren in Reisenauer auch einen der besten Lisztspieler. Sein A-dur Konzert steht wohl noch in aller Erinnerung. Sein Klang hatte eben Glanz, jenen königlichen Pomp, der Augen und Ohren blendet und alles berauscht. Er war in Wahrheit ein Lisztschüler, — kein Virtuos, sondern ein Diener seiner Kunst, ein Gläubiger, kein heidnischer Techniker, — ein Meister und Poet dazu. Er spielte freilich mit dem Herzen, mit den Ohren, — nicht allein mit den Händen und den Fingern. Er wußte, was Pedalkunst war, was man mit richtiger Ausnutzung der Obertonwirkung aus dem Instrument herausholen konnte. Denn er gehörte zu denen, die noch hinhorchten, was da klang, die noch auf den Nachhall lauschten, auf das Echo im eigenen Innern. Er war auch ein trefflicher Begleiter. Seine größte Kunst aber zeigte er nur wenigen Intimen: die Kunst der freien Phantasie, der kühnen Improvisation. Wenn ihm in heiterem Kreise verschiedene Themen zugeworfen wurden, so war die Sicherheit und Kühnheit, mit der er die Motive variierte, verarbeitete und

verknüpfte, schier erstaunlich. Das war just meisterlich. Daß Reisenauer nicht frei war von Schwächen, ist leicht begreiflich. Sie waren jedoch eher menschlicher als künstlerischer Natur. Das klang auch in seinem Spielen durch. Er war zu massig oft. Er entbehrte der feineren Lebensart, der leichten graziösen Eleganz. Er war halt eine derbe Natur, ein Draufgänger, der nichts gemein hatte mit den schwächlichen, schmalbrüstigen, klimpernden Klavierjünglingen und Virtuosen. Eigentliche Inspiration besaß er nicht, auch kein besonders feuriges Temperament. Es gebrach ihm eben am letzten: an großen Gedanken, an der genialen Auffassung, an Höhenblick und Tiefenforschung. Seine etwas phlegmatische Natur wurzelte eher im Diesseits als im Jenseits. Sie liebte die stille Beschaulichkeit, den kleinen Humor, der von Welt und Menschenkindern viel Merkwürdiges und Absonderliches zu erzählen weiß. Hierin: im Geschichtenerzählen war er ein wirklicher Meister. Wenn er so alte Dinge auspackte: ein „Frühlingslied", ein „Rondo capriccioso" von Mendelssohn, oder die „Aufforderung zum Tanz", das „Rondo brillant" von Weber und dergleichen spielte, so saß man da wie zur Zeit, als uns Großmütterchen noch von Wundern und Märchen erzählte. Manch einer Konservatoristin ging wohl dabei das Herz über, und mancher Klavierschüler fragte sich seufzend: „Ist das dasselbe Stück, das ich — ach so oft — geübt habe"? Und sie mußten gestehen: „Das klingt so ganz anders"! Ja, ja — am „Üben" liegt es nicht. Erzählen und Singen, — das ist eine Kunst, sogar eine große Kunst. Wer sie besaß, war ein Glücklicher. Sie ist uns auch ein Lebensbedürfnis. Hätten wir sie nicht, ich glaube, wir verzichteten gern auf alle sogenannten Genial- und Idealitäten.

Auch als Mensch war Alfred Reisenauer gerade und schlicht, eine ehrliche Haut und ein braver Kamerad. Im Fühlen und Denken, Handeln und Wirken, Sorgen und Helfen ein Edelmann durch und durch. Auch hierin ein wahrer Schüler Liszts, eine jener großen und seltenen Ausnahmen im menschlichen Leben. Das soll ihm nicht vergessen bleiben.

Seine Hände ruhen aus vom großen Spiel. Aber der Klang, den er hervorzauberte, wird weiter blühen und singen, — ein heimliches Glück für uns und ein Trost zugleich. . . .

UBER MUSIKALISCHE KUNSTKRITIK

PRINZIPIELLE GEDANKEN

von Herman Roth-Leipzig

Es ist eine bekannte Tatsache, daß unter praktischen Musikern sich die zünftige Kritik eines recht geringen Ansehens erfreut. Gewöhnlich hilft man sich mit der Erklärung, daß der ausübende Künstler, namentlich aber der schöpferisch tätige, für eine sachliche Beurteilung seiner Leistungen überhaupt wenig empfänglich sei. Viel mehr wie eine Ausrede ist das nicht. Jeder ernste Künstler — er sei denn ein Genie: für dieses allein ist mit der Bearbeitung eines Stoffes dessen völlige Verarbeitung schon selbstverständlich gegeben — wird auf irgend einem Wege sich zu der Erkenntnis durchringen müssen, daß selbst innerhalb der Grenzen seiner natürlichen Begabung ein restloses Gelingen lediglich auf Grund der Selbstbeurteilung ihm nur selten erreichbar, daß er vor allem in Entwickelungsstadien auf die Aufmunterung und den Tadel Einsichtiger geradezu angewiesen ist. Wirksam werden allerdings beide nur sein können, wenn sie sich auf der Grundlage eines starken, persönlichen Anteils erheben, der, je nach der Bedeutung des Gegenstandes der Kritik, von vorurteilslosem Wohlwollen bis zur unerzwungenen Anerkennung eines in allem wesentlichen überlegenen Geistes variiert. Dementsprechend wird die wirksamste Kritik für einen Künstler immer die sein, die im Kreise seiner aufrichtigen Freunde — dem Widerspiel jeder blindlings oder gewinnsüchtig ergebenen Clique — an ihm geübt wird. Dadurch wird selbstverständlich die öffentliche Kritik, besonders die des Tages, beim Künstler bis zu einem hohen Grade ausgeschaltet; allein sie braucht deswegen nicht so gut wie ganz außer Dienst gesetzt zu sein. Ist sie das heute tatsächlich, so liegt der Grund dafür nach dem Vorangegangenen auf der Hand: es mangelt ihr am Entgegenkommen, an einem nur einigermaßen liebevollen Eingehen auf den Einzelfall. — Das hat verschiedene Ursachen.

Zunächst die gewerbsmäßige Überhastung des Betriebes. Man wird mir einwerfen, daß diese das unausbleibliche Ergebnis der Überproduktion im Konzertsaal sei, die man neuerdings nicht bloß in den Musikzentren, sondern auch draußen in der Provinz beobachten könne. Gewiß! allein zur Abstellung dieses Übelstandes kann eine vernünftige Kritik das

ihrige beitragen: ich werde darauf zurückkommen. Auf alle Fälle ist es unmöglich, eine Schriftstellerei ernst zu nehmen, die unter Umständen hochbedeutende künstlerische Taten vom Vorabend für das Morgenblatt mit einem Durchschnittsquantum von Federstrichen genau ebenso „erledigt", wie die Stümpereien eines unternehmungslustigen Dilettanten. Die Geschwindigkeitsfexerei und nächtliche Kaffeehausarbeit führt bestenfalls dahin, daß an Stelle ernsthafter Verarbeitung und aus ihr organisch sich entwickelnder Wiedergabe der gehabten Eindrücke eine routinierte, womöglich pointensüchtige Paraphrase tritt. Natürlich ertönt auch aus den Reihen derer, die den Betrieb mitmachen, manche Klage, solange die Gewohnheit das gesunde Gefühl noch nicht abgestumpft hat. Doch gerade diese Klage erweist am sichersten die Abhängigkeit vom Publikum, das sich eine „Meinung" zu bilden wünscht und dabei der Hilfe des eilfertigen Kritikers nicht entraten mag, — der gelegentlich vielleicht auch bangen muß, *selbst* für meinungslos gehalten zu werden, falls er nicht als erster auf dem Plan erscheint.

Doch ist diese Art von Abhängigkeit noch ziemlich unschuldig. Ich denke hier nicht an das Eingeschworensein auf eine bestimmte „Richtung", das häufig die Voraussetzung zur Mitarbeiterschaft an einem Fachblatt bildet. (Schließlich wird jeder schriftstellernde Musiker von nicht gerade außergewöhnlicher Eigenart irgendwo Anschluß finden, ohne seiner Überzeugung Gewalt anzutun.) Ich meine die Nötigung, da, wo derbes Zugreifen, zumindest ruhige Ablehnung am Platze wäre, aus Rücksicht auf die Wünsche eines Leserkreises zu schonen, wenn nicht gar zu schmeicheln; — eine Nötigung, die nicht nur in Tagesblättern, sondern auch in Fachzeitschriften mit örtlich beschränkter Verbreitung auftritt. Das Beispiel von dem Konzertunternehmen, dessen Garanten und Abonnenten sich — sei's absichtlich, sei's ungewollt — eines Teils der Presse bemächtigen, findet überall seine Anwendung.

Hemmnisse, wie die Geschäftsmäßigkeit des Betriebes und materielle Unfreiheit — denn um die handelt sich's doch —, werden dort nach Möglichkeit überwunden, wo der Kritiker als *Charakter* seinen Mann stellt. Anders steht es mit einem dritten Punkte: ich meine die Objektivitätsstreberei, das übertrieben bewußte Zurückdrängen des (naturgemäß stets persönlich orientierten) *Empfindens* selbst da, wo es den einzig möglichen Gradmesser abgibt. Musik ist keine Wissenschaft, — auch Musikkritik ist es nicht. Es mag bei einer erkenntniskritischen oder mathematischen Untersuchung[1]) denkbar und wünschenswert sein, das

[1]) Die Spezialwissenschaft, besonders die Historie, verlangt zu offenkundig die Mitwirkung der Phantasie, wenigstens bei der Darstellung.

Gefühl in hohem Maße auszuschalten, obgleich auch hier die Ablösung der intellektuellen Kräfte vom Hintergrunde blutwarmen, persönlichen Lebens nicht unbedingtes Ideal sein kann und darf, da jede Objektivität nur dann Durchschlagskraft besitzt, wenn sie Ausdruck höchster Subjektivität ist, — und umgekehrt. Allein das Kunstwerk verlangt die Aufgabe eines „Interesses" bei der Aufnahme und Beurteilung trotzdem in vollkommen anderem Sinne. Der Künstler als Schöpfer des Kunstwerks und als Darsteller pointiert bei der andauernd fortschreitenden Differenzierung seine Persönlichkeit immer auffälliger; es ist eine förmliche Unterscheidungssucht eingerissen, die sich zum Teil allerdings ohne weiteres selbst erledigt; darum ist der Beobachter in immer höherem Grade dazu gezwungen, sich einzufühlen, da zum wenigsten jede bedeutsame Erscheinung darauf Anspruch hat, nach den ihr innewohnenden Gesetzen Lob und Tadel zu empfangen. Das heißt, der Kritiker ist nicht bloß gehalten, sich gründliche Fachkenntnisse zu erwerben; er hat, was oft genug zur Hauptsache wird, auch Menschenkenner und -beurteiler zu sein.

Nur als solcher vermag er das Gesamtbild einer künstlerischen Erscheinung divinatorisch in sich aufzunehmen, aus dessen Erkenntnis sich die richtige Einschätzung persönlicher Kunstauffassung und Technik ergibt, während diese als Wirkungen des Gesamtorganismus ihrerseits wiederum jenen erläutern.

Nur als solcher vermag er ferner die — allein auf treffender Persönlichkeitsdiagnose sicher basierende — relative Kritik zu üben, die zunächst die ethische Seite künstlerischer Betätigung betont. Es handelt sich dabei wesentlich um drei Verhältnisse:

erstens, das von Leistung und persönlicher Reife,
zweitens, das von Leistung und Anspruch, und
drittens, das von Leistung und Begabung.

Am häufigsten wird das erste Verhältnis berücksichtigt. Wo man fertige Gebilde nicht erwarten darf, begnügt man sich mit einer bald mehr, bald minder sicheren Anweisung auf die Zukunft. — Seltener besinnt man sich schon auf das Verhältnis von Leistung und Anspruch, meist nur dann, wenn aufdringliches, äußeres Gebahren den geringfügigen oder gar unreifen Eindruck einer Darbietung verdoppelt. In diesem Zusammenhange erledigen sich auch alle diejenigen Fälle, bei denen unkünstlerische Nebenabsichten in Erscheinung treten. — Am wenigsten oft und richtig aber wird das Verhältnis von Leistung und Begabung beurteilt, da hier der Augenschein ganz im Stiche läßt; und doch ist die Frage nach diesem Verhältnis die Fundamentalfrage relativer Kritik überhaupt. Woher schriebe sich sonst die merkwürdige Beobachtung, daß ein Schaffen, das die beschränkten Möglichkeiten eines engen Talentes durch zähe Arbeit

erschöpft, in vielen Fällen die mühe- und wahllos hingeworfenen Erzeugnisse einer ungleich reicheren Begabung, der aber die feste innere Fassung fehlt, an dauernder Wirkung weit hinter sich läßt? Wie erklärte sich sonst die Tatsache, daß die Wucht eines fast abstrakt gewordenen Willens eine Fülle der blühendsten Einfälle aus dem Felde zu schlagen vermag? Es bedeutet das nichts anderes, als daß zur Erfüllung des künstlerischen Ideals als Äquivalent einer Naturkraft stets eine sittlich bestimmte Energie verlangt wird, die beide im einzelnen empirischen Falle selbstverständlich gleicherweise — nicht notwendig im selben Maße — Anlage, wie Ergebnis von Erziehung und Selbstzucht sein werden. Wir berühren damit das Grenzgebiet, auf dem ethische Forderung und ästhetisches Bedürfnis sich begegnen. Denn die zunächst scheinbar ausgesprochen ethische Forderung, die mit der ideellen Aufstellung der in Frage stehenden Relationen die entsprechende Reihe faktischer Mißverhältnisse behauptet, wird bei näherem Zusehen identisch mit dem ästhetischen Bedürfnis nach Harmonie und Insichbeschlossensein. Das heißt: es ist — rein psychologisch ausgedrückt — zum restlosen Gelingen eines Kunstwerkes die völlige Korrespondenz von Phantasiebegabung und Charakter in der Psyche des Künstlers erforderlich. Dazu bemerke ich ausdrücklich, daß den künstlerischen Eindruck eine Überspannung des Willensmoments (und die daraus resultierende Erschlaffung) genau ebenso empfindlich schädigt, wie ein Überschuß unzulänglich konzentrierter Phantasiekräfte.

Alles bisher über die Beziehungen von Künstler und Kritik, über Mängel der Kritik und Anforderungen an sie Vorgebrachte gilt mit geringfügigen Änderungen auf jedem Gebiet künstlerischen Schaffens, da von den speziellen Mitteln musikalischen Ausdrucks noch nicht die Rede war. Daß gründliche und ausgedehnte Fachkenntnisse in dieser Richtung die absolut selbstverständliche Voraussetzung musikschriftstellerischer Arbeit sind, muß bedauerlicherweise ausdrücklich gesagt werden, da ein verhältnismäßig sehr großer Prozentsatz der Vertreter der Kritik es sich unverantwortlich bequem macht; die Rückwirkung sind natürlich unbillige Anforderungen seitens der Künstler. Hier eine beschreitbare Mittelstraße zu entdecken, ist nicht ganz leicht.

Daß es für den Kritiker unmöglich ist, die Technik aller der Instrumente zu beherrschen, deren Vorführung er beurteilen soll, liegt auf der Hand. Er hat das nicht nötig, falls nur sein Tonsinn entwickelt genug ist, um den Wert der technischen Leistung aus dem rein klanglichen Effekt zu erschließen. Ein entwickelter Tonsinn ist allerdings unerläßlich; erworben wird er — mit dem „Besitz" kann unter unserm Himmelsstrich nur in den seltensten Fällen gerechnet werden — durch die eindringliche Vertiefung in mindestens eine Technik. Den Vorzug verdient die Technik

des Gesanges oder eines Streichinstruments, weil hier von einer „Tonbildung" im eigentlichsten Sinne des Wortes weit eher geredet werden kann als bei dem Universalinstrument Klavier, dessen Struktur und einseitig virtuose Behandlung zum großen Teil an der fortschreitenden Verbildung unseres Ohres die Schuld trägt. Natürlich darf die Beschäftigung mit der Stimme oder einem Instrument eine einigermaßen ausreichende Orientierung über die übrigen äußeren Mittel musikalischen Ausdrucks nicht unterbinden. Im Gegenteil, die Verständigung darüber kann durch das ernsthafte Eindringen in eine Technik nur erleichtert werden, da die Fundamentalforderungen, Lockerheit des Organismus und denkbar geringer Kräfteverbrauch, überall dieselben sind.

Neben die Entwicklung des Tonsinns, die es mit der Qualität des Tones zu tun hat, hat eine Gehörbildung zu treten, die eine Kontrolle über Quantität, relative Höhe, Bewegung und Kombination von Tönen, die gleichsam eine Projektion des Gehörten aus der Zeit in den Raum ermöglicht.[1])

Ferner ist unbedingtes Erfordernis gründliche Informierung über alle wesentlichen Fragen der Kompositionstechnik, womöglich selbständiges positives Können. Ich sage absichtlich nicht: theoretisches Wissen. Denn abgesehen von den überall, aber mit sehr wechselnder Intelligenz betriebenen Übungen im harmonischen Satz, in Kontrapunkt und Fuge, ist die ernsthafte moderne Musiktheorie viel zu sehr Wissenschaft, um für die Praxis der Komposition und ihre Beurteilung entscheidende Bedeutung gewinnen zu können, ja — man kann beinahe sagen — zu dürfen: weil die allzu deutliche, verstandesmäßige Einsicht in die abstrahierten Gesetze harmonischen Geschehens und melodischen Satzbaues die Unbefangenheit rein künstlerisch orientierter Aufnahme nicht nur neuartigen Gebilden gegenüber zeitweise bedenklich stört, ganz zu schweigen von dem unheilvollen Einfluß, den übel angebrachte Bewußtheit gelegentlich auf die Produktion selbst ausübt.

Fruchtbare Belehrung über kompositionstechnische Fragen spendet allein das Studium der Geschichte der Musik, in der Hauptsache seit Bach, selbstverständlich jedoch nur insofern, als sie ein Arsenal wenigstens relativ zeitloser Werte und Ereignisse darstellt. Diese Einschränkung ist notwendig, da sonst kein Unterschied bestehen bliebe zwischen dem praktischen Musiker und seinem Beurteiler einerseits und dem Musikwissenschaftler andrerseits, der die Historie als solche pflegt, für den prinzipiell jedes Stück musikalischer Überlieferung methodisch dasselbe Interesse

[1]) Eine Gehörbildung dieser Art hat Riemann m. W. als Erster durch seine Übungen im Musikdiktat — resp. -nachschreiben zu erreichen versucht.

besitzt. Diesen Unterschied hat die in letzter Zeit häufig auftretende Personalunion zwischen Musikwissenschaftler und Kritiker bisweilen verwischen und die Wissenschaft sich Befugnisse anmaßen lassen, die ihr nicht zukommen. Darob Entrüstung in praktischen Musikerkreisen gegen die Musikwissenschaft als solche, billiges Gespött über die umfangreichen, philologisch-exakten Editionen alter und ältester Meister, verdächtigende Seitenblicke auf naturwissenschaftlich-akustische und systematisch-philosophische Behandlung musikalischer Gegenstände. Alles natürlich ohne faktische Berechtigung! Die Musikwissenschaft füllt durchaus zwingend mit ihren verschiedenen Disziplinen klaffende Lücken im System der Wissenschaften aus: sie darf nur nicht irgendwie organisierend in die Praxis eingreifen wollen, wo sich die theoretische Erkenntnis nicht mit vollwichtigen künstlerischen Postulaten verbündet, wie beispielsweise in der Bearbeitungsfrage.[1])

Um zum Ausgang unsrer musikwissenschaftlichen Abschweifung zurückzukommen: dem praktischen Musiker, wie seinem Beurteiler wird das Studium der Geschichte nie Selbstzweck im eigentlichsten Sinne, sondern immer nur Mittel zum Zweck sein. Doch dürfen natürlich die Grenzen hier nicht allzuenge gezogen werden; auf alle Fälle reicht eine Kenntnis der Geschichte, die sich im Wesentlichen mit dem deckt, was der Kreislauf der Durchschnittsprogramme mit ertötender Regelmäßigkeit wiederbringt, nicht aus. Es ist eben leider Tatsache, daß auch im Kampfe

[1]) Ich erinnere an die seinerzeit so hochgepriesenen Franzschen Bearbeitungen Bachscher Partituren, in denen die Linienführung der Ergänzungen — abgesehen von einzelnen Überladenheiten — zumeist einwandsfrei, die — alle kräftigen Kontraste hinwegnivellierende — instrumentale Ausgestaltung hingegen unmöglich ist. Größere Pietät gegen die Überlieferung, möglichster Rückgang auf die ursprünglichen Ausdrucksmittel kann in diesen und ähnlichen Fällen zu künstlerisch feinerem Erfassen hindurchführen. Deshalb haben auch Versuche wie die der „Deutschen Vereinigung für alte Musik" und der französischen „Société d'instruments anciens" weit mehr als nur historisches Interesse. So entsinne ich mich, um gleich ein recht auffälliges Beispiel zu zitieren, von der ersten eine Triosonate Buxtehudes auf Geige, Gambe und Cembalo mit einer gegenseitigen Abgewogenheit der beteiligten Instrumente und einem spezifischen Wohllaut gehört zu haben, die mit dem modernen Flügel und dem Cello beim besten Willen nicht zu erreichen sind. Der Erfolg einer Aufführung mit ungeeigneten modernen Mitteln ist aber der, daß Werke, die auch für uns noch Lebenswerte bedeuten können, ja es eigentlich müßten, der Vergessenheit oder ziemlich irriger Einschätzung anheimfallen — wobei ich natürlich nicht in Abrede stellen will, daß eine große Anzahl von Kunstwerken der Vergangenheit unter einer taktvollen Bearbeitung für die in gewisser Hinsicht reicheren modernen Mittel nicht nur nicht leidet, sondern sogar gewinnen kann. Denn es stehen in einer Zeit, oft genug bei ein und demselben Meister, Werke, deren Struktur mit den Mitteln der Zeit engstens verwachsen ist, dicht neben solchen, die sichtlich darüber hinausdrängen.

um das musikalische Dasein durchaus nicht immer das Wertvollste überlebt, daß Werke eines Geschmacks die als documents humains wie als künstlerische Leistungen keineswegs minder bedeutenden Werke einer vorangegangenen Epoche verdrängen. — Außerdem müßte, sobald das rein technische Interesse von dem Bedürfnis nach persönlichem Verständnis eines Kunstwerkes und seines Schöpfers abgelöst wird, für die Erweiterung und Vertiefung der Erkenntnisse m. E. noch der Gesichtspunkt maßgebend sein, daß an unbekannteren, wenn auch vielleicht weniger vollkommenen Leistungen eines Meisters persönliche Züge seiner Kunst in frischerer, intensiverer Beleuchtung dastehen, weil hier die Neuheit des Eindrucks es verhindert, die Musik in dem Maße als „tönende Form" zu empfinden, wie dort, wo die Gewohnheit des Hörens den Gehalt mehr und mehr verflüchtigt. Dazu kommt, — eine Wirkung des historischen Geistes, den die Romantik hinterließ, — daß stellenweise zur Feststellung von Anregungen, die ein produzierender Künstler empfing, Kenntnisse vonnöten sind, die musikalische Erzeugnisse der Vergangenheit betreffen, die für uns nicht unmittelbaren Gegenwartswert mehr besitzen können. Was ich meine, wird klar, sobald ich Namen nenne, wie Liszt einer-, Brahms und Robert Franz andererseits. Wie sehr Liszts bewußt religiös orientierte Kunst unter dem Banne des altkirchlichen Chorals steht, wie entschieden Brahms und Franz, vor allem der erste, vom deutschen Volksliede seit Beginn des 16. Jahrhunderts sich befruchten ließen, ist bekannt. Von bedeutenden Modernen vertritt den Gedanken der Anknüpfung an das „Gestern" am deutlichsten Max Reger; er hat ihn kürzlich gegenüber der von bekannter Seite einseitig und gedankenlos ausgeschrieenen Losung, daß nur das „Morgen" Anspruch auf Beachtung habe, wenngleich nicht in besonders glücklicher Form, auch öffentlich ausgesprochen.

Soweit die Geschichte! Doch auch die Gegenwart gibt zu lernen und zu begreifen die Fülle. Freilich häufen sich hier die Schwierigkeiten. Denn während im Bereich der für uns in Betracht kommenden Historie — abgesehen von einigen bald da, bald dort mit wechselndem Erfolge inszenierten Rettungen und Verdammungen — über die Einrangierung einer künstlerischen Erscheinung schwerlich mehr Zweifel bestehen können, ist, hier sich auszukennen, eine kaum zu bewältigende Aufgabe. Die Situation ist — das lehrt die Erfahrung — fast immer und überall die, daß in der vordersten Reihe der geschickte Macher, der mit dem augenblicklichen Bedürfnis des Zeitgeistes virtuos zu rechnen versteht, unmittelbar neben den ernsten Künstler von dauernder Bedeutung tritt, ähnlich umstritten, gehaßt und bejubelt, wie dieser. Oft genug wird von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen der Lorbeer, den die Nachwelt einem andern zuerkennt, ihm um die Stirn gewunden — und nicht so ganz mit Unrecht! Denn auch

zu seiner Rolle, die für das öffentliche Leben in gewisser Weise sogar einen Kulturfaktor darzustellen vermag, gehörten großes Können und jener unabweisbare, wenn auch zuweilen etwas aufdringliche Elan, den anfangs mit der Wucht einer wirklich durchschlagenden Persönlichkeit zu verwechseln selbst ernsthaften Leuten geschehen kann. Das Empfinden muß schon sehr fein und sicher reagieren, wenn angesichts einer Schöpfung, die vorwiegend mit neuen, ungewohnten Merkmalen ausgestattet ist, entschieden werden soll, wo quellfrischer innerer Reichtum und selbstverständliche Eigenart sich gegen dilettantische Maßlosigkeit und grüblerische Neuerungssucht abgrenzen, besonders wenn eine gesunde, ursprüngliche Begabung ohne ausgesprochene Kultur äußerlich ihr wesensfremden Einflüssen unterliegt. Solchen strittigen Erscheinungen gegenüber — für Künstler zweiten und dritten Ranges liefert die bei ihnen zumeist deutlicher feststellbare Abhängigkeit von anderen einen sichereren kritischen Maßstab — ist vor allen Dingen ernstliches, immer neu den Gegenstand durchfühlendes und durchtastendes Studium, Vorsicht, unter Umständen sogar der seltene Mut geboten, auf ein irgendwie erschöpfendes Urteil einstweilen zu verzichten. Ich betone den Urteilsverzicht. Denn die alte Lehre, daß dem Großen zunächst ein beinahe allgemeines Mißverständnis begegnet, hat leider heute bei besonders fortschrittlich sich gerierenden Musikschriftstellern die Neigung zu voreiligem Lobe gezeitigt. Ich huldige der vielleicht rückständigen Meinung, daß für den ernsten, bedeutsamen Zielen zusteuernden Künstler ein solches Lob, bei dem tatsächliches Verständnis vorläufig ausgeschlossen ist, etwas viel Beleidigenderes haben muß, als philiströse Ablehnung; denn die prätendiert wenigstens nicht intime Vertrautheit mit seinem innerlichsten Ringen und Streben! Gerade den Kritiker zieren achtungsvolles Schweigen und Bescheidenheit, da sein Beruf ihn nur zu leicht dazu verführt, großmäulig und arrogant zu werden.

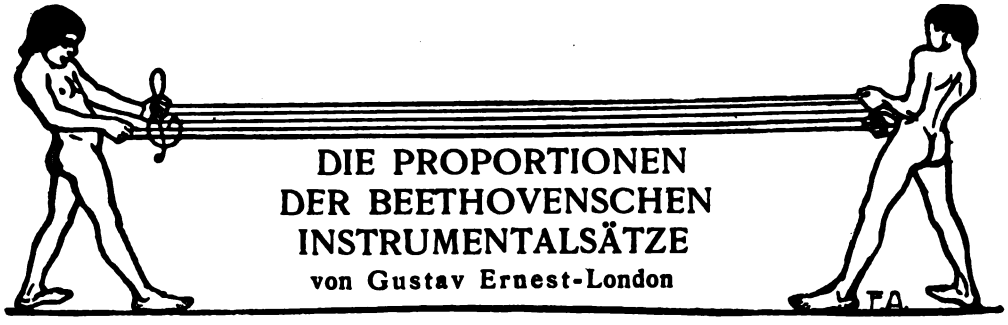
Die Reihe der Forderungen ist geschlossen. Erfüllung wird ihnen in der kritischen Praxis nur an sehr wenigen Stellen, kann ihnen nicht überall werden. Auf der einen Seite stehen dem, wie ich im Lauf der Erörterung schon deutlich ausgesprochen zu haben glaube, Unfähigkeit der Kritiker, Mangel an Können und Wissen, also subjektive Hemmnisse entgegen, auf der anderen Seite die eingangs dargelegten äußeren Hinderungen. Denen gegenüber gibt es nur ein Abhilfsmittel: Entlastung. Die Möglichkeit einer solchen Entlastung wird wohl ernstlich nur bei dem als Hauptursache des allzu geschäftsmäßigen Betriebes erwähnten Punkte angezweifelt werden: der allseitigen Überproduktion. Hier heißt es einfach durchgreifen und alle Leistungen, deren Reiz nicht überdurchschnittlich ist, ignorieren, zum mindesten ganz kurz abtun. Die Betroffenen sind entweder Schmarotzer der Kunst, die nicht innerer Trieb, sondern mißleiteter Ehr-

geiz aufs Podium geführt hat — in solchen Fällen ist es ab und an natürlich nötig, schonungslos ein Exempel zu statuieren — oder reproduktiv unbegabte, wenn auch ernste Musiker, die der Kritik als Befähigungsausweises für eine Lehrtätigkeit zu bedürfen meinen — ganz irrtümlicherweise: die Erfahrung, daß das Talent, in der Öffentlichkeit sich hervorzutun, als solches pädagogische Beanlagung einschlösse, muß erst noch gemacht werden. Die neuerdings immer energischer auftretenden Bemühungen um Regulierung des Musikunterrichts, Einrichtung von Seminarien, deren Absolvierung ein detailliertes Zeugnis dokumentiert, wird sicherlich mit dazu beitragen, die Konzertsäle von Elementen zu reinigen, die nichts darin zu suchen haben.

Es erübrigt noch die ausdrückliche Beantwortung der Frage: an wen richtet sich die Kritik? Ich habe von vornherein über meine Meinung keinen Zweifel gelassen: vor allem und in erster Linie an den Künstler. Jede Kritik sei in gewisser Weise offener Brief, geschrieben ohne Voreingenommenheit für und wider, aber mit jenem persönlichen Anteil, der allein einen Künstler dazu veranlassen kann, ein Urteil auf sich wirken zu lassen. Gegen den Verdacht, Personenkultus treiben zu wollen, brauche ich mich in diesem Zusammenhange wohl kaum zu verwahren. Selbstverständlich wird das Interesse, im Publikum für ernstliches Kunstverständnis zu werben, nebenher gehen. Vordrängen darf es sich nicht, wesentlich deswegen, weil fast alle Versuche, „populär" zu sein, ihren Zweck verfehlen, insofern sie über die faktische Schwierigkeit eines Problems hinwegtäuschen, nicht den Kampf um das Verständnis zumuten, der nun einmal unerläßlich ist, wo etwas Nennenswertes erreicht werden soll.

Es gilt hier, wie überhaupt für das Kunsturteil, der Grundsatz, der bei jeder, auch der mittelbar künstlerischen Betätigung den Ausschlag geben sollte:

Die Bedeutsamkeit einer Leistung steht und fällt mit den Werten, die sie nicht bloß für die Kunst als solche, sondern durch sie für die Bereicherung und Verinnerlichung unsrer gesamten Lebensinhalte zu schaffen imstande ist!



DIE PROPORTIONEN DER BEETHOVENSCHEN INSTRUMENTALSÄTZE

von Gustav Ernest-London

Im Jahre 1854 veröffentlichte Adolf Zeising seine „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers". Dieser Lehre nach muss, wenn die Teilung eines Gegenstandes in zwei ungleiche Teile wohlproportioniert erscheinen soll, der kleinere Teil im selben Verhältnis zum grösseren stehen, wie der letztere zum Ganzen. Auf den menschlichen Körper angewandt, bedeutet das, dass der kleinere, d. h. obere Teil desselben bis zur Taille im selben Verhältnis zum grösseren, unteren, stehen muss, als dieser zum ganzen Körper. Wir haben hier natürlich nur eine neue Anwendung des alten Gesetzes vom Goldenen Schnitt, das sich am einfachsten, wenn auch nicht mit absoluter Genauigkeit mittels der Zahl 13 nachweisen lässt. Zerlegt man diese nämlich in $5+8$, so findet man, dass 5 annähernd im selben Verhältnis zu 8 steht, wie 8 zu 13, $\frac{5}{8} = \frac{8}{13}$, $64 = 65$; der Unterschied von $\frac{1}{64}$ ist so gering, dass er für unsere Zwecke ganz ausser acht gelassen werden kann. Die beste Methode für die Benutzung des Gesetzes ist also die, den ganzen Gegenstand in 13 gleiche Einheiten zu zerlegen und 5 davon auf den kleineren, 8 auf den grösseren Teil zu rechnen. Bei einem menschlichen Körper z. B., der 65 Zoll hoch ist, würden wir diese uns als 13 Teile von je 5 Zoll denken und so finden, dass der Oberkörper 5×5, d. h 25, der Unterkörper 8×5, d. h. 40 Zoll gross sein müsste. Die bedeutende Anzahl von Versuchen, die Zeising angestellt hat, Versuche, die jeder mit Leichtigkeit nachmachen kann, beweisen ganz zweifellos, dass, wenn diese Zahlen mit den tatsächlichen Verhältnissen übereinstimmen, der betreffende Körper uns den Eindruck des Wohlproportionierten macht, dass aber die entgegengesetzte Wirkung eintritt, wenn diese Übereinstimmung nicht vorhanden ist. Eins dürfen wir dabei allerdings nicht übersehen: beim Vergleichen der Proportionen, wie sie sich auf mathematischem Wege ergeben, mit dem Eindruck, den unsere Sinne davon empfangen, müssen wir, mit Rücksicht auf die (mathematische) Unzuverlässigkeit der letzteren, einen gewissen Spielraum gestatten. Wenn ich meine Hand mit Korn fülle, so macht es für mein Auge gar keinen Unterschied, ob zwei, drei und selbst acht oder zehn Körner hinzugefügt werden. Gleicherweise kann das Auge unmöglich einen Gegenstand nach

Zentimetern abschätzen, der gross genug ist, um nach Metern gemessen zu werden, und wenn die Proportionen eines menschlichen Körpers mit denen des Goldenen Schnittes um 1—2 Zoll differieren, so würden wir doch noch den Eindruck vollkommener Proportioniertheit davon empfangen.

Auf dieses wichtige Gesetz hin nun untersuchte Zeising auch eine grosse Anzahl verschiedenartigster Kunstschöpfungen, und zwar mit überraschenden Resultaten. Indem er einen Spielraum von $\frac{1}{29}$ des Ganzen annahm, fand er, dass die Proportionen griechischer Tempel und gothischer Kathedralen häufig damit übereinstimmten. Auch auf die Musik wandte er es an; aber anstatt sich an die eigentlichen Kunstwerke zu halten, wie er es bei der Architektur und Skulptur getan, begnügte er sich damit, die Tonschwingungen daraufhin zu prüfen. Erst Emil Naumann in seinem Buch: „Die Tonkunst in der Kulturgeschichte" machte die Versuche an den Werken selbst, mit Resultaten, die ihm höchst befriedigend erschienen, die aber für den Fernerstehenden wenig Beweiskraft haben. In fast allen der von ihm herangezogenen Fälle nämlich ist der Unterschied zwischen den tatsächlichen und den berechneten Verhältnissen ein ganz bedeutender; Naumann hilft sich darüber hinweg, indem er sagt, dass, wenn wir den anderen Künsten einen Spielraum von $\frac{1}{29}$ zugestehen, wir der Musik als der am wenigsten greifbaren, subtilsten von allen, einen solchen von gut $\frac{1}{17}$ gestatten müssten. Zweifellos ist es dieser unverhältnismässig grosse Spielraum, der die Wenigen, die das Buch lasen, stutzig machte und es dahin brachte, dass man Naumanns Entdeckung nie so recht ernst genommen hat. Auf mich machte sie, als ich mit ihr vor Jahren zuerst bekannt wurde, sofort einen nachhaltigen Eindruck, und je klarer ich mir im Laufe der Zeit über das eigenste Wesen unserer Kunst, über ihren Zusammenhang mit den übrigen Künsten und vor allem über die Ähnlichkeit der sie alle beherrschenden Gesetze wurde, um so mehr regte sich in mir der Wunsch, der Frage einmal gründlicher nachzugehen. Bei Gelegenheit spezieller Untersuchungen nun, die ich vor einiger Zeit mit den Beethovenschen Instrumentalwerken vornahm, prüfte ich diese auch sämtlich auf das Zeisingsche Gesetz hin, und die geradezu verblüffenden Resultate meiner Arbeit möchte ich hiermit den Lesern vorlegen. Dabei muss ich auf folgende vier Punkte im voraus aufmerksam machen: Erstens, dass mir eine derartige Untersuchung nur bei der Sonatenform, als der kompliziertesten, angebracht erscheint, da die anderen, wie die Lied- und Rondoform, ihre eigene streng symmetrische Anordnung haben. Zweitens, dass die Teilung des Sonatensatzes in zwei ungleich grosse Abschnitte sich entweder so bewerkstelligen lässt, dass man den ersten Teil als den kleineren und alles übrige (Durchführung, Rekapitulation und Coda) zusammen als den grösseren betrachtet, oder aber den ersten

Teil plus Durchführung als den grösseren und Rekapitulation plus Coda als den kleineren. Drittens, dass in einzelnen Fällen die Proportionen sich korrekter herausstellen, wenn man den ersten Teil wiederholt, also doppelt rechnet, in anderen, wenn man das nicht tut; woraus sich ganz logisch die Frage ergibt, ob nicht Beethoven bisweilen das Wiederholungszeichen nur ganz mechanisch, alter Tradition gemäss, hinsetzte, während er in anderen Fällen, beim Entwurf des Satzes, die Wiederholung als organisch bedingt in vorherige Anrechnung brachte und den anderen Abteilungen dementsprechend grössere Verhältnisse gab; vielleicht gibt sich uns hier ein Mittel an die Hand festzustellen, wo man die Wiederholungen machen soll und wo nicht! Viertens, dass der Satz, als ein sich in der Zeit Entwickelndes, auch nur mittels einer Zeiteinheit gemessen werden kann, und dass sich hier der Takt — als ein sich durchweg Gleichbleibendes — als nächstliegendes Medium darstellt. Und noch einen Punkt möchte ich dem Leser in Erinnerung bringen, bevor ich zu den Berechnungen selbst übergehe: dass nämlich das Zeisingsche Gesetz erst vor wenig über 50, seine Anwendbarkeit auf die praktische Musik gar erst vor etwa 30 Jahren entdeckt wurde, Beethoven also von ihm keine Ahnung haben konnte. Gerade hierin liegt die Bedeutung der Angelegenheit — denn es ist ein ganz anderes, ob man richtige Proportionen erzielt, indem man seine Takte auszählt und hier ein paar abnimmt, dort ein paar zusetzt oder unbewusst zu ihnen kommt, während man frei dem Zuge seiner Phantasie folgt.

Und nun zu den praktischen Demonstrationen! Ich will zunächst einige ganz besonders überraschende Beispiele vorführen:

Der erste Satz des dritten Trios op. 1 hat einen ersten Teil von 138 eine Durchführung von 76 und eine Rekapitulation und Coda von zusammen 146 Takten, d. h. der kleinere (erste) Teil hat 138, der grössere (zweite) Teil 222 Takte. Das ergibt zusammen 360 Takte, die, nach der oben angedeuteten Methode in 13 Teile geteilt, Gruppen von je $27\frac{9}{13}$ Takten ergeben; mit 5 multipliziert ergibt das 138, mit 8 multipliziert 222 Takte, d. h. die tatsächlichen Verhältnisse stimmen genau mit den sich aus dem Zeisingschen Gesetz ergebenden überein.

Im ersten Satz des vierten Trios hat der erste Teil 105, die Durchführung 51, das übrige 98 Takte; 254 Takte ergeben 13 Gruppen von je $19\frac{7}{13}$ Takten; nun ist $8 \times 19\frac{7}{13} = 156$ (d. h. $= 105 + 51$) und $5 \times 19\frac{7}{13} = 98$.

Der Kürze wegen will ich hiernach nur die Zahlen angeben, von denen die erste den ersten Teil, die zweite die Durchführung, die dritte die Rekapitulation plus Coda vorstellt: Der erste Satz der Pathetischen Sonate (nach der Einleitung) setzt sich wie folgt zusammen: $\underbrace{122 - 62}_{184} - 115$

= 299. 299 Takte bedeuten 13 Gruppen zu je 23 Takten; $5 \times 23 = 115$, $8 \times 23 = 184$.

Bis jetzt haben wir des Spielraums, der, wie ich oben ausgeführt, ohne Frage zugestanden werden kann, noch nicht bedurft. Naumann hatte ihn, wie erwähnt, auf $\frac{1}{17}$ des Ganzen normiert, so dass er also bei einem 170 Takte langen Satze die Proportionen noch korrekt nennt, wenn sie um zehn Takte von den mathematischen abweichen; auf diese Weise wäre es nicht schwer, fast sämtliche Beethovenschen Instrumental- (Sonaten-) Sätze dem Gesetz anzupassen. Ich hoffe jedoch, auch ohne einen so unverhältnismässig grossen Spielraum die volle Gültigkeit des Gesetzes beweisen zu können: tatsächlich ist er in keinem der folgenden Beispiele grösser als $\frac{1}{10}$ der ganzen Taktsumme, so dass er also bei einem Satz von 170 Takten nur etwa drei statt der Naumannschen zehn betragen würde; wo ein grösserer sich als notwendig erwies, habe ich das betreffende Beispiel ohne weiteres zu den unzutreffenden gerechnet.

Untersuchen wir nun zunächst noch einige der Klavier-Sonaten (es handelt sich, wo nichts anderes bemerkt ist, immer um die ersten Sätze).

Die Zahlen in der Vierten Sonate sind: $137 - \underbrace{52 - 174}_{226} = 363$

Zeisings Gesetz ergibt 139—224.

Fünfte Sonate: $105 - \underbrace{61 - 117}_{178} = 283$

Zeisings Gesetz: 108 — 175.

Im dritten Satz derselben Sonate, der in kondensierter Sonatenform gehalten ist, sind die Zahlen, wenn wir den ersten Teil wiederholen: $\underbrace{92 - 11}_{103} - 65 = 168$

Zeisings Gesetz: 103 — 65.

Neunte Sonate: $60 - \underbrace{30 - 72}_{102} = 162$

Zeisings Gesetz: 62 — 100.

Im dritten Satz derselben Sonate: $\underbrace{46 - 37}_{83} - 48 = 131$

Zeisings Gesetz: 81 — 50.

Zehnte Sonate: $\underbrace{63 - 61}_{124} - 76 = 200$

Zeisings Gesetz: 123 — 77.

In der Elften Sonate ergibt sich im ersten Satz ein Unterschied von $\frac{1}{20}$, dagegen im zweiten gar keiner: $30 - \underbrace{17 - 30}_{47} = 77$

Zeising: 30 — 47.

Doch ich will den Leser nicht mit weiteren Details ermüden und nur als endgültiges Resultat der ganzen Untersuchung feststellen, dass in den Klavier-Sonaten von 33 Sätzen 23 fast genau in Übereinstimmung mit dem Zeisingschen Gesetz sind; in den Violin-Sonaten sämtliche zehn ersten Sätze, wobei seltsamerweise sich in zwei Fällen der „kleinere" Teil aus Durchführung plus Coda zusammensetzt; in den Cello-Sonaten vier von fünf Sätzen, in den Trios sechs von sieben und in den Streich-Quartetten (op. 18 u. op. 59) sechs von neun Sätzen.

Wahrscheinlich geht es in diesem Augenblick vielen meiner Leser genau so, wie mir selbst, als ich das Resultat meiner Berechnungen überblickte; der Gedanke wird sich ihnen aufdrängen: sind die Sätze, bei denen das Gesetz nicht zutrifft, weniger vollkommen proportioniert als die andern? Die Antwort ist mit Bezug auf fast alle ein unbedingtes Nein! Damit aber scheint das Gesetz seine ganze Bedeutung zu verlieren! „Scheint" — mehr nicht .... denn bei nochmaligem Studium der betreffenden Sätze ergab sich bald des Rätsels Lösung; sie sind nämlich fast ausnahmslos dem Zeisingschen Gesetz deshalb nicht unterworfen, weil bei ihnen ein anderes eintritt, ein Gesetz, das sich aus den genauen Grössenübereinstimmungen ihrer einzelnen Abteilungen leicht ableiten lässt.

Wir fanden oben, dass von 64 Sätzen 16 nicht unter das Zeisingsche Gesetz fallen. Prüfen wir diese daraufhin, so ergibt sich folgendes:

1. 1. Sonate: 48—52—52, d. h. die Durchführung ist genau so lang wie Rekapitulation plus Coda.

2. 2. Sonate: 116—110—110.

3. 3. Sonate: Erster Teil 90, Durchführung 49, Rekapitulation 80 — demnach eine ungewöhnlich kurze Durchführung; nun aber fügt Beethoven eine Coda von 41 Takten hinzu, so dass Durchführung plus Coda nun genau die Länge des ersten Teiles haben.

Ganz ähnlich verhält sich's mit der

4. 18. Sonate, wo der erste Teil 88, Durchführung plus Coda 83, Rekapitulation 81 Takte hat.

Ebenfalls in der

5. 31. Sonate op. 110, wo der erste Teil 37, Durchführung plus Coda ebenfalls 37 Takte hat.

Ebenfalls im

6. 1. Trio, in dem der erste Teil 104, Durchführung plus Coda 101 Takte hat.

7. In der 27. Klavier-Sonate (e-moll) hat der erste Teil 82, der zweite mit 164 Takten genau die doppelte Länge.

8. Ebenso in der 24. Sonate (Fis-dur) hat der erste Teil 34, der zweite 67 Takte.

9. In der 3. Cello-Sonate (in A) hat der erste Teil mit Wiederholung 188, der zweite 186 Takte.

10. In der sechsten Klaviersonate in F hat der erste Teil mit Wiederholung 130, der zweite 135 Takte.

11. Im siebenten Trio haben die beiden Teile genau dieselbe Taktzahl, nämlich 192.

12. Im sechsten Streichquartett hat der erste Teil 91, Rekapitulation plus Coda 90 Takte.

Danach bleiben nur vier Sätze übrig, die als die Ausnahme gelten mögen, die die Regel bestätigen, obwohl es nicht schwer wäre, auch bei ihnen eigentümliche Übereinstimmungen nachzuweisen. Jedenfalls glaube ich den Beweis dafür erbracht zu haben, dass der Meister beim Entwerfen seiner Sätze ganz unbewusst ihnen Proportionen gab, die sich fast in allen Fällen dem einen oder anderen Gesetz der Symmetrie unterordnen.

Wenden wir uns jetzt noch einmal der Zeising-Naumannschen Entdeckung zu, so möchte ich vor allem davor warnen, ihr irgendwelche praktische Bedeutung zuzuschreiben; für Lehrzwecke zumal wäre sie ganz unanwendbar. Schliesslich sind es der Elemente gar viele, die in ihrer Vereinigung das „Schöne" ergeben; Vollkommenheit der Proportionen ist nur eines davon, und würde sie durch willkürliches Abschneiden oder Hinzusetzen hergestellt, so könnte es leicht auf Kosten anderer, nicht minder wichtiger geschehen. Andererseits bringt uns diese Entdeckung doch vielleicht um einen, wenn auch nur geringen Schritt vorwärts auf dem Wege, dessen Endziel die Erkenntnis des Wesens der Schönheit ist. Und hierin scheint mir die wahre Bedeutung der Entdeckung zu liegen, hierin und in dem weiten Ausblick, der sich uns eröffnet, wenn wir sehen, wie dasselbe Gesetz zu den verschiedensten Zeiten und in den verschiedensten Künsten waltet. Ungebunden, selbstherrlich glaubt der Künstler allein dem Zuge seines Genius zu folgen und ist doch nur ein Werkzeug, das einem höheren Gesetz willenlos sich fügt.

Vielleicht tut es unserer Zeit, die mit so selbstgefälliger Geringschätzung auf die überkommenen Formen blickt und in ihnen nur eine willkürlich geschaffene, freiwillig übernommene Fessel sieht, gut, hier wieder einmal energisch bestätigt zu finden, was tiefer Blickende längst erkannt haben: dass nämlich diese Formen ein organisch unabwendbar Entwickeltes, die letzte Erfüllung eines langen Werdeprozesses sind. Das besagt natürlich nicht, dass nicht neue allmählich neben sie treten dürfen; aber ob auch sie auf eine künstlerische Ahnenreihe wie jene zurückblicken können, ob auch sie ein unbedingt Notwendiges — man möchte fast sagen, Naturnotwendiges sind, das ist eine andere Frage, und erst künftige Geschlechter werden sie unbefangen beantworten können.

IGNAZ BRÜLL

(1846—1907)

von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

Mit dem Mitte September d. J. dahingegangenen Ignaz Brüll hat die Musikstadt Wien einen Künstler verloren, der zwar keineswegs durch geniale Absonderlichkeit sich auszeichnete, der aber trotzdem in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Einen „Meister" kann man ihn freilich nicht nennen; er liebte es nicht, die Höhen zu erklimmen — aber ist nicht auch die weise Selbstbeschränkung, die ein nicht übermäßiges Talent freiwillig die „goldene Mittelstraße" wählen ließ, als eine der besten Eigenschaften eines Künstlers anzuerkennen?

Brülls Lebensgang ist leicht und rasch erzählt. Geboren am 7. November 1846 in dem mährischen Städtchen Proßnitz, kam er als dreijähriger Knabe mit seinen Eltern nach Wien, wo er seine eigentliche künstlerische Heimat finden sollte. Durch gediegene Lehrer ausgebildet (Dessoff, Rufinatscha, Julius Epstein), machte er schon im Jünglingsalter als Pianist und als Komponist Aufsehen. Auf eine erste Reise nach Stuttgart folgten zahlreiche Konzertreisen nach Berlin, Breslau, Leipzig, Frankfurt a. M., und Brüll holte sich 1881 in London im Verein mit Joachim frische Lorbeeren. Glücklich zusammengetroffene Umstände machten es ihm möglich, in Ruhe und fast aufregungslos in dauerndem Aufenthalt in Wien ganz der Kunst und der Freundschaft zu leben, bis sich schon vor Jahren die ersten Anzeichen der tückischen Krankheit zeigten, der er nunmehr in so tragischer Weise erlegen ist.

Brüll war einer unserer besten Klavierspieler; fast möchte ich sagen, dies sei seine stärkste Seite als Künstler gewesen. In der Wiedergabe der klassischen und romantischen Pianofortekompositionen gab es nicht viele, die man ihm hätte an die Seite stellen können. Daher muß seiner zunächst als eines der tüchtigsten ausübenden Künstler gedacht werden. Auch als Komponist ist er dem Klavier immer besonders treu geblieben. Sein op. 1 ist ein recht einfacher Walzer für Pianoforte (in Des-dur), op. 2 ein „Spanischer Tanz", und noch die spätesten Opuszahlen beziehen sich auf Klavierwerke, wie zum Beispiel sein Duo für zwei Klaviere zu vier Händen (op. 65) oder die anmutigen Tanzstücke, die in op. 89 miteinander vereinigt sind. Alle diese Kompositionen sind durch Eleganz, Grazie und Melodik ausgezeichnet; und wenngleich manche von ihnen hart an das Wesen des „Salonstücks" heranstreift, so muß ihnen allen künstlerischer Wert zugesprochen werden. Brüll hat uns nicht immer Neues gesagt, aber aus seinen Werken spricht seine sympathische Persönlichkeit und gewinnt uns.

Der anderen Gebiete, auf denen sich Brüll als Komponist betätigte, sind ziemlich viele. Er hat z. B. eine „Tarantella" für Geige und Klavier (op. 90) geschrieben; eine Suite (op. 42), und Sonaten (op. 97) für dieselben Instrumente. Unter seinen Liedern und Chören findet sich so manche Perle, die nicht in Vergessenheit geraten sollte; ich nenne da nur ein paar: Hebbels „Nachtlied" (op. 92 „Quellende, schwellende

Nacht"), die zahlreichen Frauenchöre, den Chor „Süßes Begräbnis" (von Rückert op. 23) und den prächtigen „Cyklus toskanischer Lieder" (übersetzt von Gregorovius, op. 22) für Chor, Tenor- und Sopransolo. In jungen und auch in alten Tagen hat sich Brüll mit Erfolg als Liederkomponist versucht, und die hübschen Vertonungen Heinescher Gedichte in op. 5, die freilich viele romantische Anklänge zeigen, sind ebenso singens- und hörenswert wie auch die spätere Behandlung Goethescher Texte (op. 87).

Trotz alledem glaube ich, daß in Brüll viel von einem Symphoniker gesteckt hat. Das läßt sich aus seiner Behandlung des Orchesters schließen. Sein berühmtes Violinkonzert op. 41 gehört ebenso hierher wie zum Beispiel die Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 65 oder die „Ouvertüre pathetique" für Orchester op. 98. Fallen in der letztgenannten besonders die prächtig gelungenen Blechbläsersatzen auf, so zeigt sich in der ganzen Rhapsodie die schönste Vertrautheit des Klavieristen mit der Orchesterverwertung. Manches mutet hier sogar stark „modern" an (was man bei Brüll nicht oft sagen kann), wie schon der Anfang mit seiner spannenden Gegenführung der Bläser und der Streicher oder das süße Andante cantabile mit der Klarinette, der Flöte, der Oboe, dem Violoncello und der Pauke als Soloinstrumenten.

Am populärsten aber ist Brüll als Opernkomponist geworden. Und zwar durch ein einziges Werk, die bekannte Spieloper „Das goldene Kreuz", die am 22. Dezember 1875 in Berlin zum erstenmal aufgeführt wurde. Das so einfache und anspruchslose Werkchen ist bis heute allgemein beliebt geblieben — vielleicht auch deswegen, weil Brüll es mit seiner persönlichen liebenswürdigen Bescheidenheit zu erfüllen gewußt hat. Mit allen andern Bühnenwerken hatte Brüll wenig Glück. Seine erste Oper „Der Bettler von Samarkand" war 1864 vom Stuttgarter Theater angenommen worden, doch kam es nicht zur Aufführung, und auch die späteren Opern „Der Landfriede" (1876), „Birma" (1879), „Königin Mariette" (1883), „Das steinerne Herz" (1888) und „Gringoire" (1892) hatten gegenüber dem siegreichen „Goldenen Kreuz" nicht genug Lebenskraft in sich. Trotzdem zeigt z. B. auch der als op. 66 erschienene einaktige „Gringoire", wie tüchtig Brüll in der Behandlung des Orchesters, dem hier schon in der Ouvertüre eine wichtige Aufgabe zufällt, war — es fehlt nur der eigentliche dramatische Zug in der Oper. Dagegen würde eine kleine komische Oper, „Der Husar" (op. 79), vielleicht zu dauerndem Leben zu erwecken sein. Frisches Leben zeichnet die ländliche Handlung aus, die sich in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einem ungarischen Dorf abspielt. Insbesondere wirkt hier ein gewisser volkstümlicher Ton und die geschickte Verwertung ungarischer Nationalmelodieen belebend und erquickend.

Wie schon gesagt: mit Brüll ist kein Meister von uns gegangen. Aber er war ein echter Künstler; was er uns geben konnte, hat er uns als Ausübender wie als Schaffender gegeben, und als einen der liebenswürdigsten und bescheidensten unserer zeitgenössischen Musiker können wir ihn für alle Zeiten in treuem Gedenken behalten!

BÜCHER

51. Georg Capellen: Ein neuer exotischer Musikstil, an Notenbeispielen nachgewiesen. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

Während bisher die Ansicht die herrschende war, daß wirklich Großes sich nur durch echt nationale Gesinnung erreichen lasse und also auch ein bedeutendes musikalisches Werk nur dem nationalen Boden entsprießen könne, wie dies ja auch das Schaffen des großen Bayreuther Meisters beweist, will Capellen, dem auf andern Gebieten sich geltend machenden kosmopolitischen Zug folgend, nichts weniger als uns eine — „Weltmusik" schaffen. Diese „Weltmusik" wird aber, wie der Verfasser selbst sagt, je nach der nationalen und individuellen Beanlagung des Schaffenden in den verschiedensten Nüancen schillern, das heißt also, zuletzt wird doch wieder eine nationale Musik zum Durchbruch gelangen, und wir hätten uns somit wieder einmal um uns selbst gedreht. Und wie denkt sich Capellen die Entstehung der „Weltmusik?" Die Antwort auf diese Frage finden wir auf Seite 46 der vorliegenden Schrift: „Durch eine Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur ‚Weltmusik'". Um eine solche Vermählung anzubahnen, sucht nun Capellen zunächst nachzuweisen, wie ungerechtfertigt die Geringschätzung der Exotik ist. Unsere heutige Musik, so führt der Verfasser aus, führt in gerader Linie auf die griechische zurück. Die Griechen aber haben ihre Kunst von den Ägyptern übernommen, und Pythagoras ist direkt aus den Schulen der altägyptischen Priester hervorgegangen. Weiter steht aber seit den Untersuchungen von Dr. G. Wagner fest, daas ein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem chinesischen Musikaystem und dem des Pythagoras vorhanden ist. Für den Historiker ist das alles hier Angedeutete von hohem Interesse, für die moderne musikalische Produktion aber doch ohne jeden Belang. Wie in allen in letzter Zeit erschienenen Büchern, die sich mit der außereuropäischen Musik beschäftigen, so wird auch in dem vorliegenden der Pentatonik ein breiter Raum gewidmet. Der Verfasser gibt auf Seite 43 für das Bearbeiten und Schaffen pentatonischer Melodieen folgende Direktiven: „Die Melodie muß die fehlenden Töne möglichst vermeiden und die charakteristischen Sprünge[?] nicht nur von konsonanten, sondern auch von dissonanten Akkorden aus machen; die Akkorde selbst dürfen sich auch der fehlenden Skalatöne bemächtigen, da dieselben harmonisch schwer zu entbehren sind." Hierauf sei folgendes erwidert. Die pentatonische Tonleiter besteht, wie bekannt, aus nur fünf Stufen, von dem Grundton c aus gebildet aus den fünf Tönen c d e g a, und es kann also bei der Bildung einer pentatonischen Melodie, der die fünfstufige Tonleiter zugrunde liegt, von einem Vermeiden der fehlenden Töne gar nicht die Redo sein; denn waa gar nicht vorhanden ist, braucht auch nicht vermieden zu werden. Und ebenso können auch die Akkorde sich der fehlenden Skalatöne nicht bemächtigen, da man sich dessen, was nicht vorhanden ist, doch auch nicht bemächtigen kann. Legen wir bei der Harmonisierung einer pentatonischen Melodie die Heptatonik zugrunde, so nehmen wir damit der Melodie ihren pentatonischen Charakter, und wenn Capellen sehr richtig bemerkt, daß

die „fehlenden Skalatöne“ harmonisch schwer zu entbehren sind, so ist dies eben ein Beweis, dass die Vereinigung der auf der Heptatonik beruhenden okzidentalen Musik mit der orientalen, soweit dieser die Pentatonik zugrunde liegt, zu einer „Weltmusik“ doch wohl nicht ganz so leicht ist, wie es sich der Verfasser denkt. Capellen spricht dann weiter von den in Japan gebräuchlichen Mischskalen und gelangt von ihnen unmittelbar zu den Skalen der Zigeuner, zur europäischen Chromatik und der chinesischen Ganztonleiter; alle diese Tonleitern, die die Grundlagen der Melodik sind, „geben uns eine ungeheure Perspektive für melodische Ausdrucksmöglichkeiten, die noch gar nicht genügend gewürdigt sind.“ Der Autor kommt dann auf die Frage zu sprechen, welche unserer verschiedenen Stimmungen sich wohl am besten für die Harmonisierung der exotischen Skalen eignen würde; er gibt aber keine endgültige Antwort darauf, sondern sagt, dass sich darüber unsere Nachkommen in der bevorstehenden Epoche der Exotik, der Weltmusik, werden zu entscheiden haben. Und nun gibt Capellen auf den Seiten 23 bis 48 eine Anzahl von Beispielen zur Harmonisierung exotischer Skalen, Schlußwendungen usw., wie sie in der „Weltmusik“ gang und gäbe sein werden, in die wir uns aber erst „hineingewöhnen“ müssen. Näher auf das hier Gesagte einzugehen, würde zu weit führen, da es zunächst einmal nötig wäre, sich über die auftauchenden termini technici (Linksklang, Mittelklang, Rechtsklang; Großdur, Nonendur, Kleindur, Basisdur; Kleinmoll, Großmoll, extremes Großmoll usw.) klar zu werden. Capellen stellt hier auch ein neues „Kadenzquintengesetz“ auf, das da lautet: „Der Quint- (oder Quart-) Sprung im Basse ist kadenzierend stets zulässig, mag nun der springende Ton Grundton sein oder nicht“. Der Rhythmus, der doch gerade in der orientalischen Musik eine grosse Rolle spielt, findet leider eine wenig ausführliche Behandlung. Capellen spricht endlich auch noch über die Quintenparallelen, deren Verbot „naturgesetzlich“ nicht zu begründen ist. Nun, die moderne Musik trägt ja diesen Zopf auch schon lange nicht mehr mit sich herum; ich erinnere, um hierfür gleich einen drastischen Beweis zu liefern, an die Trompetenfanfare in Strauß' „Salome“: Wenn der Verfasser auf Seite 55 sagt: „Überhaupt können alle meine Ausführungen nur als Anregungen gelten, welche die Phantasie europäischer Komponisten zu befruchten vermögen“, so söhnt uns das mit manchem, was uns beim Lesen der Schrift zum Widerspruch reizte, wieder aus, und man kann nur den einen Wunsch hegen, daß namentlich unsere Kunstjünger diesen Ausspruch des Verfassers beherzigen und nicht von dem Wahne befangen sein mögen, daß bereits der Tag der „Weltmusik“ zu dämmern beginne; sonst dürften in nächster Zeit gar wunderliche Klänge unsere Konzertsäle erfüllen.

Max Puttmann

52. Otto Klauwell: Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1906.

Es ist seit einigen Jahren besonders häufig Sitte, daß Autoren ihre im Laufe der Jahre in verschiedenen Zeitschriften oder anderswo erschienenen Aufsätze schließlich sammeln und in Buchform herausgeben. Diesem Beispiel ist auch Klauwell gefolgt. Sein Buch enthält sechzehn teils kürzere, teils längere „Studien“ und vier „Worte der Erinnerung“. Die Themata sind teils ästhetischer, teils pädagogischer Art. Sechs handeln allein vom Klavierspiel und sind sehr beachtenswert, insbesondere der Aufsatz über „das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung“, wobei es sich natürlich nicht um die endemische Klavierpaukerei, sondern um ordentliches und künstlerisches Klavierspiel handelt. Von den ästhetischen Studien möchten wir zunächst die über „Beethoven und die Variationenform“ herausgreifen, in der eine kurze,

aber beachtenswerte Geschichte der Variation und ihrer Entwicklung von bloßer Form zum musikalischen Ausdrucksmittel zu finden ist. Ein weiterer Artikel „Programmusik" richtet sich gegen Richard Strauß. — In einem Aufsatz „Reminiszenzen" stellt er Behauptungen auf, die vielfach Widerspruch finden dürften. So sagt er, rhythmische Reminiszenzen wirkten am stärksten; Ähnlichkeit von Tonmotiven bestehe meist in Gleichheit der Rhythmen; die melodischen Motive im engsten Sinne seien längst wohl erschöpft; bei Betrachtung einer Melodie sei ein Abstrahieren des Rhythmus undenkbar; auch abstrakte Harmonieen seien unmöglich. Nun, wir bestreiten alle diese Aussprüche ganz entschieden! Sehr gut sind dagegen wieder die Ausführungen über „Die ästhetische Bedeutung der Sonatenform", die Klauwell als „die komplizierteste, organischste und beziehungsvollste" bezeichnet. Treffend ist daselbst die Bemerkung, die Entwicklung der musikalischen Instrumentalformen seit dem 16. Jahrhundert habe die musikalische Logik immer mehr der begrifflichen genähert; ebenso die, daß ein Spielen mit Kunstmitteln noch kein Kunstwerk ergebe. Auf alle Aufsätze kann indessen hier nicht eingegangen werden. Die „Worte der Erinnerung" beziehen sich auf Ferdinand Hiller, Otto von Königslöw, Franz Wüllner und Isidor Seiß. Kurt Mey

MUSIKALIEN

53. **W. A. Mozart: Balletmusik aus der Pantomime „Les petits riens".** Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese ungemein reizvolle Musik schrieb der 22jährige Mozart im Jahre 1778 in Paris für den berühmten Balletmeister Noverre. Das kleine Werk, aus Ouvertüre und einer Reihe kleiner Tanzstücke bestehend, war bekanntlich ein Jahrhundert lang verschollen, ist dann von Viktor Wilder in der Bibliothek der Großen Oper in Paris wieder aufgefunden und seinerzeit in die Gesamtausgabe von Mozarts Werken aufgenommen worden (Serie XXIV, No. 16). Das Stimmenmaterial nebst Partitur ist nun vor kurzem in einer besonderen Einrichtung für den Konzertgebrauch von Georg Göhler bei Breitkopf & Härtel erschienen, die dem Werke nunmehr den Weg in die große Öffentlichkeit geebnet hat. So wird es u. a. im laufenden Winter von der Hofkapelle in Dresden gespielt werden. Der Bearbeiter ließ die ursprüngliche Instrumentation natürlich völlig unberührt, setzte auch keine weiteren Blasinstrumente zu, sondern begnügte sich mit einigen neuen Pizzikato- und Soloeffekten, die man nicht beanstanden wird. Außerdem hat er genaue Tempo- und vor allem Vortragszeichen angemerkt und schließlich die Reihenfolge der einzelnen Sätze etwas geändert, so daß jetzt die so überaus frische, hochoriginelle F-dur Gavotte den Beschluß macht. Auch sind zwei kleine, weniger wichtige Sätze gestrichen worden, so daß die Spieldauer der ganzen Suite einschließlich Ouvertüre — diese ist von Mozart selbst schon für das volle Orchester (ohne Posaunen) gesetzt — etwa 25 Minuten betragen dürfte.

54. **W. A. Mozart: Siebentes Konzert für Violine und Orchester** (K. V. II. Aufl. 271a). Zum ersten Male (1907) herausgegeben von Albert Kopfermann. Ausgabe für Violine und Klavier. Solostimme bezeichnet von Hans Sitt, Klavierauszug bearbeitet von Otto Taubmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vor etwa zwei Jahren erschien L. v. Köchels großer Mozartkatalog in zweiter Auflage, die der 1906 verstorbene Paul Graf Waldersee bearbeitet hatte. Unter den darin neu aufgenommenen Werken interessierte nächst der vervollständigten großen c-moll Messe (K. 427) am meisten die Bekanntgabe des Vorhandenseins eines voll-

ständigen noch ungedruckten Violinkonzerts,[1]) das im Juli 1777 in Salzburg entstanden ist, also gerade zu einer Zeit, die nach der ersten Auflage des „Köchel" als völlig unfruchtbar an Werken sich erweist, da hiernach vom Januar bis August keine einzige Komposition zustande gekommen wäre. Diese Lücke wird also durch das neue Konzert einigermaßen ausgefüllt. Seine Originalhandschrift gilt als verschollen und die einzige Abschrift sollte nach Waldersees Mitteilung im Besitze von J. Sauzay in Paris sein. Da wiederholte Versuche, diesen zu einer Veröffentlichung des Werkes zu bewegen, fehlschlugen, machte ich im Dresdner Anzeiger am 16. Juni d. J. die breitere Öffentlichkeit auf das Werk aufmerksam und teilte dabei einige nicht uninteressante von Sauzay mir brieflich überlieferte Tatsachen über die Entstehung der Pariser Abschrift mit, um auch anderweitige Bemühungen für die Herausgabe anzuregen. Kurze Zeit darauf — die betr. Zeitungsnotiz war inzwischen nachgedruckt worden — erhielt ich von Prof. Dr. Kopfermann (Berlin) die erfreuliche Nachricht, daß die Berliner Bibliothek ebenfalls eine Abschrift des gleichen Werkes aus dem Nachlaß des berühmten Mozart-Sammlers Alois Fuchs (1799—1853) besitze und zwar schon seit längeren Jahren. Mangels eines glaubwürdigen Ausweises über die Herkunft der Fuchsschen Abschrift, insbesondere über ihre Abkunft von Mozarts Original hatte man das Konzert als „unbeglaubigt" beiseite liegen lassen und erst die von mir mitgeteilten Tatsachen (a. a. O.) veranlassten Kopfermann, aus der Reserve herauszutreten und nunmehr die Berliner Partitur, die in den Themaanfängen mit denen von No. 271a im neuen „Köchel" genau übereinstimmt, unabhängig von ihrem Pariser Doppelgänger bei Breitkopf & Härtel zu veröffentlichen. Dem Mozartverein zu Dresden wurde das Erstaufführungsrecht (gleichzeitig mit Berlin) ausgewirkt und die Aufführung für den 4. Nov. d. J. geplant (mit Petri als Solisten).

Dieses Konzert erweist sich als echter und vollwertiger Mozart und wird zweifellos rasch seinen Siegeszug durch die Konzertsäle machen. Es geht in manchen Punkten, namentlich nach der technischen Seite hin, weit über seine fünf älteren Schwestern vom Jahre 1775 hinaus und stellt auch für heutige Verhältnisse noch tüchtige Anforderungen an den Spieler. Das Orchester ist symphonischer wie früher gehalten, obwohl die Blasinstrumente noch auf das übliche Quartett der Oboen und Hörner (je zwei) beschränkt sind, die jedoch sehr wirksam und oft selbständig behandelt sind. Es herrscht im ganzen Werk jener warmherzige und dabei frischkräftige Ton, wie wir ihn z. B. in der ein Jahr vorher geschriebenen berühmten Haffner-Serenade (K. 250), antreffen. Es finden sich in allen drei Sätzen eine Fülle origineller Melodieen und ganz besonders der geistsprühende Schlußsatz mit seinem großen romantischen Minorteil birgt köstliche Einfälle und reizvolle Soloeffekte. Die am Schluß des Satzes nochmals in hoher Lage wiederkehrende volkstümliche, schalkhafte Melodie ist, was noch nicht bekannt sein dürfte, von Mozart ein Jahr später in Paris zur F-dur Gavotte (Allegro) der Balletmusik „Les petits riens" verwendet worden, die auch Göhler in seiner neuen Einrichtung (vgl. die vorstehende Besprechung) mit Recht als Schlußsatz benutzt hat. Es drängt sich hierbei die Frage auf, ob diese volksliedmäßige Tanzmelodie etwa jener „Straßburger" sein könnte, den Leopold Mozart und Wolfgang in ihren Briefen vom 6. resp. 23. Oktober 1777, also im Entstehungsjahr unseres Konzertes, meinen, wenn sie von dem Konzert „mit dem Straßburger" oder kurz vom „Straßburger Konzert" sprechen, das Wolfgang in Augsburg „auf die Nacht beim Souper" spielte. Man müßte in Straßburg nach Volksmelodieen aus dem 18. Jahrhundert suchen, um diese Frage zu beantworten. Otto Jahn, der das vorliegende Konzert nicht gekannt hat, vermutet bekanntlich den „Straßburger" in einem der früheren Konzerte (K. 216 oder 218) und

[1]) Vgl. erstes Januarheft 1906 dieser Zeitschrift unter „Bücherbesprechungen".

zwar in den eingeflochtenen volksliedartigen Andantesätzen der Schlußrondos. Das „große" D-dur Konzert, wie man das neue zum Unterschied von den beiden früheren nennen könnte, hat in Zukunft als das Hauptstück Mozartscher Violinvirtuosität zu gelten und wird sich zweifellos bald einen Platz in der vordersten Reihe der lebenden Violinkonzertliteratur erobern. Daran wird es auch von dem jetzt viel gespielten sechsten Konzert (Es-dur K. 268) nicht gehindert werden, dessen Echtheit als Ganzes bekanntlich von der Fachkritik mit Recht angezweifelt wird.[1]) Der neue Klavierauszug des D-dur Konzerts, dessen Vorlage, wie der Herausgeber im Vorwort der Partiturausgabe bemerkt, manche Fehler enthält, ist im ganzen sehr korrekt ausgefallen, doch sind, wie mir Prof. Kopfermann selbst mitteilt, auch hier noch ein paar Stellen verbesserungsfähig. Manches hätte sich vielleicht klaviermäßiger setzen lassen und wäre dann bequemer spielbar. In der Solostimme sind mehrere p-Zeichen angemerkt, die offenbar nur der Begleitung gelten. Das berühmte Verlagshaus hat mit der ungemein raschen Publizierung des Konzertes in Partitur, Stimmen und Klavierauszug wieder eine glänzende Probe seiner Leistungsfähigkeit abgelegt. Ernst Lewicki

55. H. Vieuxtemps: 6 Etudes (Oeuvre posthume) pour le Violon, revues par H. Becker. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

No. 1 eine Legato-Etude. No. 2 eine Trillerstudie. No. 3 Verbindung von Legato und Staccato. No. 4 Arpeggienstudie, Übergang von einer Saite zur andern. No. 5 Doppelgriffstudie (Gesang mit Begleitung) mit Passagen auf der G-Saite als Zwischensatz. No. 6 Tripelgriffe. Natürliches, nicht langweiliges Studienwerk.

56. Louis Delune: Sonate für Violine und Klavier (d-moll). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Keine Dutzendware, vielmehr durchweg anregend, oft geistvoll, glücklich in der Melodik. Am wertvollsten ist der sich mitunter in der Form einer freien Phantasie nähernde erste Satz, der einen gewissen Einfluß Schumanns zeigt. Auch in dem ersten Intermezzo, einem zarten Lied ohne Worte, möchte ich diesen Einfluß erkennen. Pikant ist das zweite scherzoartige Intermezzo. Das Finale ist nicht bloß in der Harmonik unruhig; der ganze Satz, der für den Klavierspieler nicht leicht ist, ist noch gar zu gärender Most.

57. Carl Reinecke: Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violine) und Horn (oder Viola). op. 274. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wieder ein erfreuliches Zeichen von der geistigen Frische des greisen Komponisten, der seine Sätze trefflich aufbaut und der Eigenart jedes Instrumentes gerecht zu werden versteht. Voller poetischer Feinheit ist der langsame Satz, sehr ansprechend das Scherzo mit seinen beiden Trios. Der schwungvolle Schlußsatz bringt als Coda nochmals das Hauptthema des ersten Satzes. Der Klaviersatz in diesem ist brahmsisch.

58. Fr. Hinze: Orchesterstudien für Klarinette. Zwei Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine geradezu unentbehrliche, jedenfalls einem wirklichen Bedürfnis entsprechende Sammlung. Aus dem ersten Bande seien hervorgehoben die gefürchteten Stellen aus Adams „Postillon von Lonjumeau", Goldmarks „Heimchen am Herd", aus Mozarts „Titus" (auch das Bassethorn-Solo hieraus ist aufgenommen), Rezniceks „Donna Diana", Richard Strauß' „Guntram", Thomas' „Mignon", Wagners „Tristan". Im zweiten Bande sind nicht weniger als 72 Werke berücksichtigt, u. a. Conradische Potpourris, Dukas' „Zauberlehrling", die Lisztschen Rhapsodieen und sinfonischen Dichtungen, Nicodés sinfonische Variationen, Raffs Waldsinfonie, Rimsky-Korssakows „Scheherazade", Richard Strauß' „Eulenspiegel", Tschaikowsky, Weingartner. Wilhelm Altmann

[1]) Vgl. den Revisionsbericht von Rudorff zu Serie XXIV No. 19 der Gesamt-Ausgabe.

REVUE DER REVUEEN

Aus Literatur- und Kunstzeitschriften

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1907, Juli-November. — In diesen Heften werden die „Memoiren" von Robert von Hornstein abgedruckt. Hornstein berichtet darin in fesselnder Weise auch von seinem Verkehr mit zahlreichen Musikern. Besonders viel weiß er von Wagner und Schopenhauer zu erzählen. Die Mitteilungen über Schopenhauer, mit dem er auch viel über Musik sprach, sind wohl das Interessanteste an den Memoiren. Schindler, der nach Hornsteins Meinung gar nicht so ein unbedeutender Mensch war, als der er von vielen Biographen Beethovens hingestellt wird, „behauptete immer, Schopenhauer habe große Ähnlichkeit mit Beethoven; besonders auffallend sei das, wenn er die Straße daher käme". Über Ludwig Böhner, der von vielen als das Urbild des Schumannschen Kreisler angesehen wird, schreibt Hornstein: „Der alte Louis Böhner war auf seinen Wanderungen nach Leipzig gekommen, ich zog acht Tage mit ihm herum. Ich arrangierte Abende, an denen er uns vorspielte und aus seinem abenteuerlichen Leben erzählte. Aus seinem Munde hörte ich die Geschichte, wie er Weber in Dresden aufsuchte, natürlich zu Fuß, von Thüringen aus, um ihm Grobheiten zu machen, weil er ihm ein Motiv aus einem Klavierkonzert gestohlen und im Freischütz verwendet habe. ‚Bei mir war es nur ein rasch vorübergehendes Motiv, Weber hat den ganzen Freischütz daraus gemacht', setzte er hinzu. Weber warf ihn schließlich zum Hause hinaus ... Er pflegte sich morgens von Kopf bis zu Füßen kalt zu waschen. Als ich ihn einmal in dieser Situation sah, schrie er auf: ‚Haben Sie schon solch einen Körper gesehen? Gab es ein Weib, das wert gewesen wäre, von diesen Armen umfangen zu werden?' Er hatte längst kein Domizil mehr. Er zog von Land zu Land, ohne je einen Wagen oder gar die Eisenbahn zu benützen. Meist trieb er sich in seiner Heimat Thüringen umher, wo er in den Pfarrhäusern übernachtete. Dafür spielte er die Orgel; den Wirten spielte er auch zum Tanze auf, wofür er dann von ihnen gut gehalten ward. Jedes Kind in Thüringen kannte den alten Böhner. In seiner Jugend wurden ihm von den Studenten nach seinen Konzerten die Pferde ausgespannt, und eine Musikzeitung hatte einst geschrieben, er werde als Tondichter Mozart und Beethoven in den Schatten stellen. Liszt, den er regelmäßig in Weimar aufsuchte, ließ ihm beim Weggehen durch den Bedienten zwei Taler geben. Später nur noch einen, als er gehört hatte, daß er dem Bedienten jedesmal einen zurückgab mit der Bemerkung: ‚Er brauche bloß einen.' Gepäck hatte er keines. Seine Wäsche trug er auf dem Leibe, bis sie fast verfault war, dann warf er sie weg und kaufte sich neue. Er war von der fixen Idee besessen, der Krankheitsstoff übertrage sich beim Waschen auf die übrige Wäsche, und so gab er den Wäscherinnen nichts zu verdienen. Bei einer Konzerttourné logierte er bei einem reichen Hamburger. In seinem Zimmer stand ein kostbarer Flügel, den schlug er einmal nachts zusammen. Es wäre ein Geist darin gewesen, der ihn belästigt habe." Ähnliche Anekdoten über Musiker, Dichter und andere Leute erzählt

Robert von Hornstein zu Hunderten. — Ernst Holzer bedauert in dem Aufsatz „Zur württembergischen Musikgeschichte“ (September-Heft), daß die Geschichte der Musik in Württemberg bisher wenig erforscht wurde, insbesondere, daß Hermann Aberts musikgeschichtlicher Beitrag zu dem von dem Württembergischen Altertumsverein herausgegebenen Sammelwerke über Herzog Carl Eugen und seine Zeit nur die dramatische Musik behandelt, und daß in Rudolf Krauß' Theatergeschichte in demselben Sammelwerke manche musikgeschichtlich interessante Tatsachen nicht erwähnt werden. Auch spricht der Verfasser den Wunsch aus, daß das Leben und das Schaffen Jommelli's, der nach Holzers Ansicht zu wenig geschätzt wird, bald in einer Monographie dargestellt werden. Aus Junkers musikalischen Almanachen für 1783 und 1784 druckt Holzer interessante Abschnitte über C. F. D. Schubart ab. Am Schlusse begründet Holzer die Ansicht, daß in einer Geschichte der Musik in Württemberg auch der Einfluß der Lehrer auf die Musikpflege dargestellt werden müsse. — Carl Georg von Maaßen veröffentlicht einen interessanten Aufsatz über „E. T. A. Hoffmanns Bamberger Wohnung“ (Oktober-Heft).

KUNSTWART (Dresden), Jahrgang XX, Heft 23 und 24; XXI, 1 und 2. — Karl Soehle schildert in dem „Schwärmerbrief“ „Warum ich den ‚Fidelio‘ liebe“ („Die Werke und wir“, VI. — Heft 23), wie er in Wien und Wiens Umgebung den Fußstapfen Beethovens nachgeht und, erfüllt von den dort empfangenen Eindrücken, den „Fidelio“ hört. Die Wiener Aufführung hat ihn davon überzeugt, daß die „geruhsamen ersten Szenen“ der Oper, trotzdem sie der dramatischen Entwicklung schaden, „gerade so recht sind“. „Man tritt so gewissermaßen aus der Ebene mit ihren idyllischen Feldern und Wiesen plötzlich an das brandende, unendliche Meer und steht geblendet und ganz fassungslos da.“ — In dem Aufsatz „Vom Wechsel der Stimmung“ (Heft 24) spricht Richard Batka die Meinung aus, daß es ein Bedürfnis der menschlichen Natur sei, von starken Schmerzgefühlen sich durch eine „zunächst vielleicht etwas krampfhafte Lustigkeit“ zu befreien. Dadurch seien z. B. die Sitte des Leichenschmauses und der Brauch der Militärkapellen, von einem Begräbnis mit lustigem Spiel heimzukehren, zu erklären. Daher sei bei den Griechen auf die Tragödie das Satyrspiel gefolgt, und in unsern Symphonieen folge auf das Adagio das Scherzo. Erst beim modernen Menschen trete „an Stelle der raschen Krisis ein langsamer Heilungs- oder Beruhigungsvorgang“. Das zeige sich auch an den Sonaten und der symphonischen Dichtung. Auch die „Bewegung zur Reform der Konzertprogramme“ ziele „letzten Endes darauf ab, unsrer gesteigerten Empfindlichkeit gegen willkürliche Übergänge Rechnung zu tragen“. — In dem Aufsatz „Zurück zur Melodie?“ (Heft 1) weist Richard Batka darauf hin, daß seit der Zeit der Minnesinger die „Stellung der Melodie im Satzgewebe“ sich oft geändert hat, und daß es verschiedene Arten von Melodieen gibt. „Vom Kinderlied, das innerhalb der Tonart sich bewegt, bis zu den reich modulierenden Melodieen der Moderne ist ein weiter Weg.“ „Je weniger Urgefühle, je mehr fein differenzierte Empfindungen die Musik ausdrücken will, desto weiter muß sie sich von der einfachen, geschlossenen Melodik zur freien entwickeln.“ Die moderne Musik sei „nicht so arm an Melodie, ... wie man insgemein vorgibt ... Der melodische Einfall wird nicht mehr verschwenderisch ausgestreut, sondern kostbar gefaßt.“ Dadurch werde bewiesen, daß die modernen Komponisten „den besonderen Wert des melodischen Gedankens sehr gut zu schätzen wissen“. Nicht zu leugnen sei aber, daß heute „die Schreibweise der Komponisten und die Aufnahmekraft des Publikums in keinem natürlichen Verhältnisse mehr stehen“. Batka schlägt daher vor, be-

sonders in den Volkskonzerten mehr, als es jetzt üblich ist, die Musik des volkstümlichen Stiles zu pflegen. „Dies würde auch das Schaffen im volkstümlichen Stile wieder beleben helfen." „Der ‚großen' Konzerte haben wir ohnehin mehr als genug; denn die Hälfte ist nur Eitelkeit und Heuchelei. Es werden viel zu viel Menschen zum Anhören von Musik herangelockt, die weit über ihren Ohrenhorizont hinausgeht, von der sie bestenfalls den äußeren Sums begreifen." — Gerhard Schjelderup veröffentlicht den Aufsatz „Edvard Grieg" (Heft 2), in dem er den Verstorbenen hauptsächlich als „einen der bedeutendsten Tonlyriker, die je gelebt haben", feiert.

BAYREUTHER BLÄTTER 1907, 10.—12. Stück. — In den unter der Überschrift „Richard Wagner an Ministerialdirektor Ludwig von Bürkel" veröffentlichten vier Briefen spricht Wagner die Hoffnung aus, daß Ludwig II. einer Aufführung des „Parsifal" in Bayreuth beiwohnen werde, und bedauert dann, daß der König dieses Werk durch eine Separat-Aufführung kennen lernen wolle; durch eine solche Vorstellung könne er nicht denselben Eindruck empfangen wie durch eine Bayreuther Aufführung. — Unter der Überschrift „Briefe an Richard Wagner. Nachtrag aus der Züricher Zeit" werden Briefe von Joachim, von Raymond, Otto Wesendonk, Chlodwig Fürst Hohenlohe, Anton Pusinelli und Klindworth abgedruckt. Dem Brief Joachims vom 6. April 1854, der die Nachricht enthält, daß der „Tannhäuser", aber nicht, wie Joachim gehofft hatte, auch der „Lohengrin" in Hannover aufgeführt werde, ist ein Aufsatz vorangestellt, in dem bedauert wird, daß in den meisten Nachrufen auf Joachim dieser nur als der Gegner der „neuen Richtung", der den Mut gehabt habe, sich von den „Weimaranern" zu trennen, betrachtet wurde, und man nicht „auch dessen gedachte, was Joachim einst vor jenem Wandel gewesen, wem er es gewesen, und was andererseits Weimar ihm gewesen ist". Es werden dann mehrere Stellen aus Briefen Joachims mitgeteilt, die zeigen, daß Joachim, wenigstens bis zum Jahre 1857, Liszt und Wagner viel höher schätzte und gegen Liszt viel dankbarer gesinnt war, als es nach den meisten Aufsätzen über Joachim den Anschein hat. — Ferner enthält das Heft mehrere ausführliche Bücherbesprechungen und die folgenden selbständigen Aufsätze: „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung von Wagners Ringmythos. I: Die Gestalt Loges im Ring" von Felix Groß. — „Über Wagners Melodik und Harmonik" (Fortsetzung) von Emil Ergo. — „Henry Thode als Redner" von Alfred Peltzer. — „Aufruf an alle Verehrer Richard Wagners" (siehe Beilage zu „Die Musik" VII, 1).

DIE HILFE (Berlin) 1907, No. 37. — In dem Aufsatz „Edvard Grieg †" hebt Paul Zschorlich den Verstorbenen besonders hervor, daß in Griegs Musik nicht, wie z. B. in der Gade's und Rubinstein's, der Nationalcharakter bloß „angedeutet", sondern „vorherrschend und bestimmend" war. Durch seine „raffinierte, vertrackte und tolle" Harmonik habe Grieg aber „sich doch wieder ganz gewaltig von allem Volkstümlichen entfernt." Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Das Gastspiel Enrico Caruso's an der Hofoper sollte sich für Berlin zu einem gesellschaftlichen Ereignis gestalten, sollte den Anstrich des Sensationellen haben. Die ungewöhnlich hohen Eintrittspreise, die Teilnahme des Hofes, der Ruf des Sängers als größten Tenors Italiens, das alles wirkte in dieser Richtung. Die „Gesellschaft" erschien denn auch — aber die Sensation blieb aus. Für sein teures Geld wollte man offenbar recht viel laute und hohe Töne haben und war im ganzen einigermaßen enttäuscht. Mit Unrecht. Denn Caruso war nie, in Berlin wenigstens (in Italien und Amerika mag er sich früher anders gegeben haben), ein Blender in diesem Sinne; nicht, als er zuerst im Theater des Westens vor uns trat (obwohl dort die Stimme naturgemäß mehr Glanz entwickelte), und noch weniger vor einem Jahre in dem akustisch ungünstigen Opernhaus. Aber den Freunden feineren Kunstgenusses hat er zugleich Wertvolleres geboten: Caruso ist ein wirklich guter Sänger, einer der wenigen, die wirklich zu singen verstehen, und der mit seinem großen Können auch Geschmack und Intelligenz verbindet. Nie wird er sich aus dem Ensemble hervordrängen, nie durch grobe Effekte oder künstlerische Mätzchen den Erfolg herausfordern. Nur einmal, am Aschiedsabend, ließ er sich zu einigen Kraftäußerungen hinreißen, als wollte er gleichsam sagen: „glaubt nur nicht, daß ich das nicht auch kann!" Und leider waren es gerade solche Stellen, denen frenetischer Jubel folgte. Was es mit dem verfeinerten Geschmacke und der fortgeschrittenen Kultur des Publikums auf sich hat, das zeigt sich überhaupt bei diesen Gelegenheiten recht drastisch. Da wird plötzlich die mühsam angelernte Vornehmtuerei beiseite gesetzt, und der rücksichtslos mitten in die Musik einschneidende Beifall enthüllt das wahre Verhältnis der Menge zur Kunst. „Also doch" sagt man sich wieder einmal. Trotz Wagners und alles modernen Ästhetentums! So wird es auch immer bleiben; täuschen wir uns nur nicht darüber. Mit Nachdruck muß festgestellt werden, daß Caruso in „Rigoletto" (etwas indisponiert) und „Lucia" (im Vollbesitz seiner Mittel) sich als Meister des bel canto betätigt hat. Wir wollen nicht das Phänomenale, sondern das Natürliche an ihm bewundern. Hätten wir nur in Deutschland Sänger, die so den Atem zu führen, so den Ton zu bilden verstehen und so mühelos und sicher das Technische der Tonverbindung und der Sprachbehandlung beherrschen! In der „Aïda" kam noch etwas anderes hinzu. Caruso zeigte, daß ihm auch Stil und Pathos sogenannter Heldenpartieen, ja diese vielleicht ganz besonders, liegen. So wurde sein Radames die hervorragendste Leistung. Nicht nur im Gesange entwickelte er große Energie des Ausdrucks; auch im Spiel hatte er gerade durch seine Einfachheit ergreifende Momente. In die Ehren dieser Vorstellung teilte sich mit ihm Emmy Destinn, deren Aïda, was künstlerische Ausführung und klangliche Schönheit des Gesanges betrifft, das höchste Lob verdient. In den beiden lyrischen Opern hatte Caruso Frl. Hempel zur Partnerin, die sowohl die Gilda wie die Lucia technisch einwandsfrei gestaltete und damit verdienten Beifall erntete. Auf dem ersten Abend lastete der arg verzeichnete Rigoletto des Herrn Hoffmann. Die „Aïda"-Vorstellung nahm noch nach einer anderen Seite das Interesse in Anspruch, denn sie bot eine völlig neue Inszenierung. Hier konnte man wirklich von Enttäuschung sprechen. Der glänzende Aufwand an neuen Dekorationen und Kostümen und die veränderten szenischen Arrangements sind dem Werke leider nicht zustatten gekommen. In ihrer malerischen Wirkung von unruhiger Buntheit, blieben sie hinter der älteren Einrichtung erheblich zurück. Die Prinzipien der neueren Regiekunst waren dabei mißachtet zugunsten einer äußerlichen Pompentfaltung, die oft das Wesentliche der Handlung nicht klar genug hervortreten ließ. Ganz besonders ist die Aufstellung zu tadeln, die dem Chore die volle Wucht des Klanges und die Deutlichkeit des Wortvortrags raubte. Kapellmeister Blech dirigierte die Oper mehr flott als poetisch und ließ durch eine sehr anfechtbare Temponahme die stilistischen Eigentümlichkeiten des Werkes nicht recht zur Geltung kommen.

Dr. Leopold Schmidt

Lortzing-Oper. Eine annehmbare Vorstellung von Marschners auch heute noch sehr wirkungsvollem, teilweise geradezu genialem „Hans Heiling", der uns vom Königlichen Opernhaus leider seit Jahren vorenthalten wird, bot Direktor Garrison. Kapellmeister M. Grimm bewährte sich in hohem Grade, das Orchester war gar nicht übel, während der Chor leider zu wünschen ließ. Eine künstlerische, die Gestalt Heilings durchaus erschöpfende Leistung bot Dr. Rudolf Pröll. Zu loben sind auch William von Haxthausen (Konrad) und Emmy Schwabe (Königin). Josephine Grünwald (Ännchen) erschien übertrieben. Auf das Publikum hat diese Ausgrabung des „Heiling" große Anziehung ausgeübt, so daß die Oper sehr oft in der Lortzing-Oper angesetzt wird. Wilh. Altmann

BRESLAU: Die bisher absolvierten, sehr arbeitsreichen Wochen der Spielzeit galten der Wiederaufnahme bekannter Repertoire-Werke. Die Anziehungskraft der Straußschen „Salome" scheint in ihrem dritten Breslauer Winter ein wenig nachgelassen zu haben, dagegen feiert Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" mit Frau Verhunc und den Herren Siewert und Schauer in den Hauptrollen eine Neuauflage früherer Erfolge. Das Solopersonal der Oper ist in diesem Winter wirklich hervorragend. Das ausgezeichnete Tenoristen-Terzett Trostorff, Günther-Braun, Siewert ist uns erhalten geblieben und wir haben eine interessante Hochdramatische an Hermine Rabl von Kriesten, eine elegante Koloratursängerin an Rose Mac Grew, einen prachtvollen Bassisten an Rudolf Wittekopf und einen famosen Heldenbariton an Josef Höpfl neu gewonnen. Eine Bühnennovize mit phänomenaler Höhe ist in Fräulein Allen (gleich Frau Mac Grew Amerikanerin), die als Leonore im „Troubadour" debütierte, verpflichtet worden. Mit diesen und den anderen trefflichen Kräften — nur das Fach der „Jugendlich-Dramatischen" zeigt eine Lücke — lassen.

sich schon Siege erfechten, wenn auch das musikalische Ensemble bei der notgedrungenen Hast mancher „Neustudierung" nicht immer dem hohen Niveau einzelner Solo-Leistungen entspricht. Als erster Kapellmeister fungiert wieder der treffliche Prüwer, neben ihm die Herren Schmiedel und Tissor. Als Regisseur zeichnet nach wie vor Herr Kirchner. Von Wagner erschienen bisher nur „Lohengrin" und „Tannhäuser". Aber eine sehr gut besetzte Aufführung von „Tristan und Isolde" steht dicht bevor. Auch ein paar Gastspiele sind bereits zu verzeichnen. Sie hatten uns nicht Neues zu sagen. Die Mignon Eva von der Ostens, die sich leider nicht mehr ihrer vollen, schönen Ursprünglichkeit erfreut, sondern Anlagen zur „Star"-Koketterie verrät, gehört nun schon zu unserm eisernsten Repertoire-Bestand, und Sigrid Arnoldson hat sowohl ihre virtuose Lakmé, wie ihre poetisch zarte Julia hier bereits des Öfteren hören lassen. Als Partner der reizenden Schwedin (Gerald und Romeo) verdient Herr Siewert wegen seiner für einen deutschen Tenor ungewöhnlich stilgerechten Gesangsleistungen besondere Erwähnung.

Dr. Erich Freund

DARMSTADT: Die neue Opernsaison brachte zu Beginn eine Reihe künstlerisch trefflich abgerundeter Aufführungen, von denen die neu einstudierten Werke: „Der Templer und die Jüdin", „Das Nachtlager in Granada", Puccini's „La Bohême" und d'Alberts „Tiefland" besonders hervorgehoben sein mögen. Ganz vortrefflich wurde auch (mit unserm stimmgewaltigen Heinrich Spemann in der Titelrolle) „Tannhäuser" gegeben, in dem Lisbeth Sellin vom Frankfurter Opernhause mit lebhaftem Erfolge die Elisabeth sang. Ein Gastspiel Eugen Guths von Graz für das Fach des ersten Bassisten, das bei uns durch Alfred Stephani eben hervorragend vertreten ist, verlief ergebnislos. Durch die getroffenen Neuengagements: Lina Morny (Primadonna), Gustav Dramsch (Heldenbariton) und Ernst Raven (zweiter Bariton) hat das Ensemble eine erwünschte Auffrischung erfahren, so daß unsre Hofoper zurzeit in der Qualität des Stimmaterials alle früheren Jahre übertrifft.

H. Sonne

DÜSSELDORF: Die ersten Opernwochen am Stadttheater brachten mancherlei angenehme Überraschungen. Zunächst bewies Robert Leffler an einer Reihe vorzüglicher Neueinstudierungen seine ungewöhnliche Begabung für den ihm anvertrauten Posten als Regieleiter der Oper. Neben der „Afrikanerin" und ständigen Werken, wie „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fidelio", gelangten beispielsweise „Die verkaufte Braut" von Smetana, „Othello" von Verdi in ganz hervorragend guter Inszenierung zur Aufführung. Beide Opern dirigierte Fröhlich. In der ersteren taten Anna Kettner, Hermine Förster, Robert Hutt als Kathinka, Marie und Hans ihr Bestes und das Beste, im „Othello" zeichneten sich Neubauer, ein temperamentvoller Mohr, Waschow, ein dämonischer Jago, Hedwig Weingarten, eine bestrickende Desdemona, besonders aus. Berthold Fillers Verdienst ist es, den Chor auch für die schwierigsten Aufgaben gut vorzubereiten. Dies kam auch dem Othello zustatten. Als Kapellmeister führte sich ferner Bruno Hartl vorteilhaft ein. Weniger vielversprechend zeigten sich hingegen Carlotta Roeder, die neue, gut beanlagte, aber wenig zuverlässige Koloraturdiva, und Anna Fenz als Bewerberin um das hochdramatische Fach. Interessante Gastspiele gab es auch schon. Andreas Moers, der frühere Tenor Leipzigs, sang, zum Baritonfache übertretend, den Telramund, Margarete Kahler aus Elberfeld die Ortrud; Kurt Strickrodt den Don Pedro in der „Afrikanerin", Angèle Vidren die Leonore in „Stradella". Bemerkenswert ist ferner die emsige Pflege auch der heiteren Kunst. Wurde Lortzing von jeher liebevoll behandelt, so widmete man sich nun der reizenden, stilvollen Neueinstudierung von Webers „Abu Hassan", der „Schönen Ungarin", des „Bruder Straubinger" und versuchte, allerdings vorläufig mit nur halbem Erfolge, dem Meister-Ballet „Coppelia" die Gunst der Zuhörerschaft zu gewinnen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Mit Wagners „Lohengrin" in neuer dekorativer Ausstattung, von Freiherrn von der Heydt gestiftet, ist die neue Spielzeit würdig eröffnet worden. Neben den bereits bewährten Kräften führten sich neu Vali von der Osten als jugendlich-dramatische Sängerin, Claudia von Radkiewicz als Altistin und Julius Kiefer als Heldenbariton gut ein. Die hier seit langem nicht gegebene „Stumme" hatte in Klara Gäbler (Dresden) und deren Schwester, Frau Gäbler-Ruhbeck, ausgezeichnete Vertreterinnen. Aloys Burgstaller bot in der „Walküre" einen unvergleichlichen Siegmund. Maud Roosevelt, die als jugendlich-dramatische Sängerin dem Verband unserer Bühne angehört und in der Rolle der „Elisabeth" (Tannhäuser) auftrat, interessiert vorläufig noch am meisten als Nichte des populären amerikanischen Präsidenten. Als talentvolle heimische Novizen hatten bei ihrem ersten Debüt sowohl Elly Pfeiffer (Micaëla) als Elfriede Dorp (Mignon) außerordentlichen Erfolg. Eyslers „Künstlerblut" hat bei trefflicher Inszenierung und Darstellung auch hier ausnehmend gefallen. Die Strauss' „Salome", die Lohárs „Lustige Witwe", die in prächtiger Ausstattung auch in unserem Stadttheater ihre Zugkraft bewahrt.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: „Die rote Gred", drei Akte von Julius Bittner, hatten wir am 26. Oktober als Neuheit. Die Titelheldin, ein Mädel vom „fahrenden Volk" des Renaissancezeitalters, bezaubert den jungen Bürgermeistersohn einer Kleinstadt, der sie beim Stadtknecht unterbringt. Der Volksklatsch stempelt sie zur „Hexe", nach einer von eifersüchtiger Hand gelegten Feuersbrunst wird sie gefangen genommen, aber von ihrem Liebhaber befreit. Auf der Flucht tritt dem Paare der Stadthauptmann in den Weg, der es schon im vorhergehenden Akte der roten Gred angetan hatte, man weiß nicht recht warum und erfährt's auch nie, denn das Libretto, bis dahin im ältern romantischen Stil, schlicht und nicht ohne poetische Frische, fördert plötzlich eine Art von „Seelenproblem" zutage, das sich bei nicht zureichender Klarheit und Motivierung sehr schleierhaft ausnimmt. Genug, der Stadthauptmann will von dem Mädel, das ganz in den Bann seines Wesens geraten ist

und sich um ihren Liebhaber wenig mehr kümmert, nichts wissen und läßt sie laufen; sie gerät in ihrer Desperation unter eine Bande von Landsknechten und zieht mit ihnen fort. Das alles wird mit einer Musik vorgetragen, deren beste Seite noch in der geschickten, oft kniffligen Instrumentation zu suchen ist, deren Erfindung aber nichts Eigenes verrät, bald an Richard Strauß, bald an Wagner, auch an Debussy anklingt, hier durch dissonante Quälereien verstimmt, dort durch überflüssigen Tutti-Lärm abstößt, mehrfach auch ganz ehrlich langweilt. Für das Lokalkolorit sorgt im Text oberösterreichischer Dialekt, der sich mit so moderner Begleitung im Stil des „musikalischen Dramas" recht wunderlich ausnimmt, und im Eingang des zweiten Aktes eine Ländlerweise. Hierdurch, vielleicht auch durch Mithilfe von etwas Claque, ließ sich das Publikum, das nach der mit folternden Vorhalten gewürzten Ouvertüre keine Hand rührte, am zweiten Aktschluß zu starkem Applaus und mehreren Hervorrufen des Autors begeistern. In die Wagschale dieses äußeren Erfolges fiel auch die Tüchtigkeit der Wiedergabe unter Dr. Rottenbergs Leitung und mit Frl. Schröder, unserer neuen Altistin, die die rote Gred ausdrucksvoll spielte und im Gesang mit ihrer sonst so schönen Stimme nur vereinzelt unedel, gequetscht klingende Noten hören ließ. Außer ihren beiden Hauptpartnern, den Herren Gentner und Braun, waren noch eine ganze Anzahl erster hiesiger Opernkräfte in den meist nur episodischen Rollen beteiligt.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Oper stand im Zeichen Caruso's. Auf seine drei Gastrollen konzentrierte sich für zwei Wochen das ganze Interesse. Am größten war die Begeisterung vorher. Als man „ihn" dann endlich sah und hörte, flaute die Stimmung erheblich ab. Denn einmal war er indisponiert und sang tatsächlich nicht mit der Mühelosigkeit, wie im Vorjahre. Aber das hätte weiter nicht gestört. Unangenehmer war die Entdeckung, daß man für 25 Mk. nur einen Künstler, einen richtig gehenden Künstler von deutschem Ernst fand; keinen Virtuosen und Kulissenreißer, keinen Brüller und Effekthascher, keinen typischen Tenoristen. Dafür 25 Mk. und die neuen Handschuh! I gitt! Heinrich Chevalley

KÖLN: Amilcare Ponchielli's im textlichen wie musikalischen Wesen einigermaßen veraltet anmutende Oper „Gioconda" brachte es im Opernhause vermöge ausgezeichneter Aufführung als Novität zu lebhaftem äußern Erfolge. Dessen wirklicher Hauptträger war Otto Lohse, der als Vollblutdirigent und glänzender Theatraliker Künstler und Publikum faszinierte. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: An der Stätte, wo einst Richard Wagner einen Winter lang dirigierte, in der Stadt, wo er den folgenschweren Bund mit Minna Planer schloß — hier in Königsberg hat man nun während des letzten Sommers in gründlicher Restaurierung des Orchesterraumes eine der wichtigsten materiellen Bedingungen des Wagnerschen Gesamtkunstwerks zu erfüllen getrachtet. Das Podium ist versenkt, nach innen unter die Rampe hin verbreitert worden, und ein Schalldeckel entzieht Dirigent und Spieler den Blicken des Publikums. Die akustische Wirkung ist frappant: aus dem Klangschwall des früheren offenen Orchesters ist jetzt ein klares Tongewebe mit subtiler Dynamik geworden. Das Kolorit Mozarts kommt ebenso zu seinem Recht, wie die gewaltigen Exklamationen der Wagnerschen Tonsprache, ja diese feiern ihr eigentliches Auferstehen. Auch die kleinste motivische Figur ist im erregten Chaos hörbar, die Polyphonie einzelner Sätze klanglich vollständig destilliert, die Lyrik der Holzbläser kann sich ausschwelgen, der Edelton der Harfe ist kristallisiert, und gleich Tautropfen perlen ihre Arpeggien koloristisch über die anderen Gruppen hinweg. Der Segen dieser Orchesteranlage erwies sich in überzeugender Weise gelegentlich der „Tristan"-Aufführung. Übrigens nach mehreren Jahren die erste. Unter des vortrefflichen Frommer Leitung wurden die ungeheuren Anforderungen der Partitur überraschend künstlerisch gelöst; diese ausgezeichnete Orchester-Leistung kennzeichnete so recht den Ernst, mit dem unsere Oper ihre Mission erfüllt. Anton Bürger ist nun mit Abel alternierender Heldentenor und gestaltete den Tristan im ersten und letzten Akt darstellerisch und gesanglich packend; in der Nachtszene konnte er die hervorragenden gesangstechnischen Qualitäten der auch gedanklich tiefen Isolde des Fräulein Valentin nicht annähernd erreichen.

Rudolf Kastner

LEIPZIG: Auch hier hat ein Gastspiel des italienischen Feinsängers Enrico Caruso als Radames allen Opernfreunden Gelegenheit geboten, sich begeisterungsvoll am seltenen und darum auch kostspieligen Genusse vornehmer Bel canto-Kunst zu erfreuen. Unter den mehreren Baritonisten, die an Stelle des an die Wiesbadener Hofoper berufenen Hans Schütz aushelfenderweise oder auf Engagement gastiert haben, ist der Kölner Sänger Willy Lüppertz als eine stimmlich und darstellerisch hervorragend beanlagte junge Bühnenkraft aufgefallen. Seine durch kernigen Stimmklang, deutliche Aussprache und intelligentes Spiel fesselnden Leistungen als Tonio und Heerrufer fanden sehr lebhaften Beifall und berechtigen zu außerordentlichen Erwartungen von der Weiterentwickelung dieses Künstlers. Am 25. Oktober gelangte hier — von Direktor Volkner luxuriös ausgestattet, von Oberregisseur von Wymétal trefflich inszeniert und von Kapellmeister Hagel schwungvoll geleitet — die vieraktige große Oper „Messalina" von Isidore de Lara erstmalig zur Aufführung und hat bei geringer Bedeutsamkeit der lediglich illustrativen Musik mit ihrer effektreichen Zurschaustellung spätrömischen Lasterlebens das Publikum lebhaft interessieren und dem anwesenden Komponisten, sowie allen wesentlichsten Mitwirkenden viele Hervorrufe einbringen können. Frau von Florentin-Weber wurde als Messalina vornehmlich dem schauspielerischen Teile der Aufgabe gerecht, Herr Urlus bot als Gladi[illegible]r Helion eine in jeder Hinsicht vollwertige L[illegible]ung, und neben diesen beiden meistbetei[illegible]i-mischen Kräften erregte [illegible] als [illegible] r Hares gastierende Kölner [illegible] durch seine, selbst ein gewisses [illegible]ffensein

der sonoren Stimme vergessen machende, wahrhaft bedeutende Künstlerschaft Aufsehen.

Arthur Smolian

MANNHEIM: Pünktlich mit dem 1. September begann die neue Spielzeit, die mit dem neu einstudierten „Tannhäuser" ihren Anfang nahm. Leopold Reichwein, der nun als Kapellmeister sich mit Hermann Kutzschbach in die Arbeit teilt, führte sich als Dirigent und Wagner-Interpret vielversprechend ein. Was er bis heute geboten, läßt das Beste von seinem kunstverständigen Schaffen erhoffen. Neu einstudiert erschienen bis jetzt ferner „Die Fledermaus", vom Intendanten Dr. Hagemann in vornehmem Stil und als musikalisches Lustspiel inszeniert, und „Die Königin von Saba" von Goldmark. Als erste Novität wurde eine Operette hiesiger Autoren herausgebracht: „Die Inselbraut" von Eckelmann, Musik von Gellert. Das seit der Frankfurter Uraufführung umgearbeitete Werk ist auch in der neuen Gestalt im Werte nicht gestiegen, das Libretto bietet bei schleppender Handlung viel zu viel unnötiges Beiwerk und eine beängstigende Zahl von fast ungenießbaren Witzen. Viel höher steht die Musik, die manches hübsche Walzerlied, ein famoses Tanzduett und eine sehr geschickte Instrumentation aufzuweisen hat. Ausstattung und Aufführung waren vortrefflich.

K. Eschmann

MOSKAU: Vier Opernhäuser haben ihre Tore aufgetan und ihre Tätigkeit begonnen. Die Kaiserliche Oper, die infolge der autokratischen Beamtenverwaltung sich immer weiter vom künstlerischen Ideal entfernt hatte, scheint nunmehr wieder in andere Bahnen einlenken zu wollen. Neben den Stars Neschdanowa und Ssobinoff sind als bedeutend Drousjakina, Jermolenko, Baklanoff u. a. zu nennen. Der Dirigent Fedoroff legt Gewicht auf die Details; Suck dagegen hat mehr Schwung und erfaßt den Geist des Werks. Glinka's „Das Leben für den Zar" wurde traditionell zur Eröffnung der Opernsaison gewählt. Die Privatoper Zimin hat die schönen Räume des „Neuen Theaters" für die kommende Saison gepachtet und mit Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans" begonnen, einer Oper von Meyerbeerschem Stil. Viele Jahre von der Szene verbannt, ist sie jetzt in neuer Inszenierung glanzvoll von Zimin zur Aufführung gebracht worden. Der feinfühlende Dirigent Palitzin versteht es das Orchester straff zu halten. Von den Künstlern zeichnen sich aus Petrowa, Zwetkowa, Wiekoff, Piekol. — Die Künstlervereinigung im Solodownikoff-Theater bleibt ebenfalls nicht zurück: Arensky's „Traum auf der Wolga" ist neu inszeniert sehr wirkungsvoll zur Aufführung gelangt. Die Oper hat zur Unterlage ein Drama von Ostrowsky, das dem lyrischen Geist des Tondichters wenig entspricht; jedoch enthält das Werk herrlich ausgearbeitete Szenen mit Chören und Solopartieen. Kuper ist ein junger befähigter Dirigent, der dem Orchester Farbe und Schattierungen verleiht. — Opern von verschiedenen Stilarten, ältere sowie moderne, russische und ausländische, kommen in den vier Theatern bei gefüllten Häusern zur Aufführung. An Sonntagen werden noch Extravorstellungen in den Vormittagsstunden bei ermäßigten Preisen gegeben, die von der Schuljugend stark besucht werden. — Die Opernvorstellungen im Volkstheater haben massenhaften Zudrang.

E. von Tideböhl

PARIS: Von den zwei neuen Opernhäusern, die Paris diesen Winter erhalten soll, ist das eine bereits provisorisch eröffnet worden. Die Brüder Isola haben den Termin des ersten Januar nicht abgewartet, wo sie ihrem Kontrakt nach die Kräfte der Großen Oper und der Komischen Oper leihweise in Anspruch nehmen können, weil sie die einst so beliebte Altistin Marie Delna zu einem längeren Gastspiel bestimmen konnten und ihnen die Komische Oper schon jetzt den Tenoristen Devriès und die Sängerin Vauthier abzutreten bereit war. So wurde nun in der „Gaîté" den ganzen Oktober jeden Abend die alte Oper Benjamin Godards „La Vivandière" gegeben, in deren Titelpartie Frau Delna seinerzeit in der Komischen Oper ihren größten Triumph feierte. Die Rolle und die nicht sehr gewählte Musik kommen ihrem derben Talent und ihrem kraftvollen Organ, das nichts eingebüßt hat, sehr entgegen. Der Komponist hat bekanntlich die Aufführung dieses letzten Werkes nicht mehr erlebt und die Partitur offenbar mit einiger Nachlässigkeit zu Ende geführt. Aber für den populären Stoff aus der Revolutionszeit war dieses ungekünstelte Hinwerfen zügiger Melodieen gerade das Richtige, und daher fand und findet auch jetzt wieder die „Vivandière" mehr Erfolg als „Jocelyn" und andere Werke, in denen sich Godard nur zuviel Mühe gegeben hatte, bedeutend zu sein.

Felix Vogt

PRAG: Das tschechische Nationaltheater eröffnete den Novitätenreigen mit „Fiametta", einer Oper, die mehr durch das italienische Renaissancemilieu wirkt als durch die durchaus eklektische Musik von Leroux. Die Aufführung war, wie zumeist an dieser Stätte, mit großer künstlerischer Sorgfalt vorbereitet. Aber das Publikum klagt über die Eintönigkeit des Spielplans, und die neue, von dem bewährten Direktor Schubert demnächst zu eröffnende Konkurrenzoper in den Königlichen Weinbergen, die sich schon jetzt zahlreiche zugkräftige Werke gesichert hat, wird mit großen Sympathieen begrüßt. Im Deutschen Theater hat Direktor Angelo Neumann, von seiner langen Krankheit genesen, wieder die Zügel ergriffen, und man spürte sogleich seine frische Initiative. Ein neuer Kapellmeister, Bodanzky, erwies sich als ein großer Gewinn. Puccini's „Butterfly" errang zwei Tage nach der Berliner Premiere einen vollen und auch andauernden Erfolg unter Ottenheimers Taktstock. Margarete Siems und A. Boruttau boten gesanglich hervorragende Leistungen. Die weitere Tätigkeit des Instituts wurde durch den inzwischen glücklich beigelegten Orchesterstreik unterbunden.

Dr. Richard Batka

STRASSBURG: Nachdem unser, übrigens zu den besten deutschen Operettenbühnen gehörendes, Sommertheater mit der 105. Aufführung der „Lustigen Witwe" — ein für Straßburg unerhörter Rekord! — seine Pforten geschlossen, setzte am 15. September wiederum die Spielzeit der städtischen Opernbühne

(Direktion Wilhelmi) ein. Das Ensemble ist im wesentlichen das gleiche geblieben, wie im Vorjahr, und seine im ganzen trefflichen Qualitäten werden nach wie vor dankbar gewürdigt — mögen auch der Helden- und der lyrische Tenor an sinnlichem Stimmreiz nicht alle Wünsche befriedigen. Neu sind zugetreten der sehr schätzenswerte Tenorbuffo Dornbusch, die prachtvolle (nur etwas zum Detonieren neigende) dramatische Sängerin Lauer-Kottlar und die firme „komische Alte" Arlow. Auch die Kapellmeister Fried und Gorter walten wie früher ihres Amtes. Das Repertoire bewegte sich bisher im altgewohnten, jedoch nicht üblen Rahmen, und brachte an Neueinstudierungen, nächst der Wiederaufnahme des im Vorjahr so erfolgreichen „Tiefland" und der „Bohême" (Puccini), bisher Smetana's stets aufs neue entzückende „Verkaufte Braut" und I. Brüll's „Goldenes Kreuz" sowie ein kleines Ballet „Der Heimweg" des elsässischen Komponisten Erb, das, bis auf den verunglückten, etwas derben Schluß musikalisch sehr hübsche Partieen enthält, und, bei Abänderung jenes, auch anderwärts lebensfähig erscheinen dürfte, zumal da das Gebiet der Pantomime nicht allzuviel brauchbare Neuheiten aufweist.
Dr. G. Altmann

WARSCHAU: Die diesjährige Saison steht „sub auspiciis" der Warschauer Philharmonie, an die von dem bisherigen Theater-Präsidium die Oper verpachtet wurde. Die schlechten ökonomischen Zustände haben dazu geführt, daß die großen Schulden der Opernverwaltung nicht mehr gedeckt werden konnten, und man beschloß — wenigstens auf einige Zeit — die Oper loszuwerden und sie durch ein privates Unternehmen leiten zu lassen. Die Idee der Vereinigung der Oper und der Philharmonie könnte sich sehr günstig erweisen, wenn die Alleinleitung der beiden der Kunst gewidmeten Institutionen sich nicht leider in den unkünstlerischen Händen des Herrn Alexander Rajchman befände. Die Saisoneröffnung fand statt am 15. Oktober mit Richard Strauß' „Salome" und erwies gleich am Anfang die Kompetenz des Herrn Direktors, der ein derartiges Werk in 15 Tagen vorbereiten ließ. Kapellmeister Reznicek tat sein möglichstes, um eine glatte Aufführung zustande zu bringen; es wäre aber doch zu wünschen gewesen, daß er mehr Zeit zur Einstudierung des schwierigen Werkes gehabt hätte. Die singenden Kräfte waren mit Ausnahme der ausgezeichneten Vertreter des Herodes (A. v. Bandrowski) und Jochanaan (Dr. K. Zawilowski) ziemlich unbedeutend. Als ein Wagnis ohnegleichen mußte der Versuch des Frl. Szipanek, als Salome zum erstenmal überhaupt auf die Bühne zu treten, angesehen werden; daß die Künstlerin (sonst talentvolle Harfenistin) die Partie zu Ende brachte, und zu einer gewissen Ausdrucksfähigkeit dabei gelangte, muß als ein Zeichen echter Begabung angesehen werden. Die bisherigen fünf Aufführungen waren ziemlich gut besucht (die beiden ersten ausverkauft). — Die zweite Opern-Novität war die seit vielen Jahren nicht gespielte polnische Oper aus dem Jahre 1814 „Jadwiga" von Kurpinski. Der geschickt angewandte Mozartstil und der vortreffliche Text des bekannten Dichters Niemcewicz gaben ein schönes Beispiel aus den Anfangszeiten der polnischen Opernliteratur. Die ziemlich reich ausgestattete Aufführung leitete Z. Noskowski.
Heinrich Opienski

WIESBADEN: Unser Hoftheater hat die neue Saison unter erschwerenden Umständen angetreten. Der erste Tenor Kalisch ist erkrankt und auf Monate hinaus beurlaubt; der erste Baßbariton Adam (auch in Bayreuth 1906 als Klingsor aufgetreten) schied in jugendlichem Mannesalter aus dem Leben; ihm folgte im Tode nach: der erste Bariton, Kammersänger Müller, der vornehmste Künstler unserer Oper, der jede Vorstellung adelte, in der er mitwirkte, und allen jüngeren Talenten zu leuchtendem Vorbild diente. An seine Stelle trat vorläufig Schütz (aus Leipzig), ein tüchtig routinierter Bühnensänger. Als Bassist fungiert Rehkopf, der sich namentlich in Buffo-Partieen hervortut. Da noch weitere Neu-Engagements stattfanden (die Damen Denera, Schröter, Engell usw.), so hat die Oper mit dem Zusammenhalten des gewohnten Repertoires vollauf zu tun. Ein apartes Interesse beanspruchte nur die (als Mimi und Traviata) gastierende Gemma Bellincioni, die schauspielerisch einbrachte, was sie stimmlich eingebüßt hat.
Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Felix Weingartner begann den zweiten Symphonie-Abend der Königl. Kapelle mit Liszts Dante-Symphonie, ließ darauf Schumanns erste in B-dur folgen und schloß mit Webers Euryanthe-Ouvertüre. Das Lisztsche Werk, in allen Einzelheiten aufs feinste ausgearbeitet, dabei durchaus großzügig aufgefaßt, hat, wie die Faust-Symphonie, in diesen Konzerten festen Fuß gefaßt, weil der Dirigent beide Tondichtungen wiederholt mit besonderer Liebe zur Sache seinen Hörern vorgeführt hat. Wundervoll klang die rührende Episode im „Inferno", wo aus dem geheimnisvollen Harfenrauschen die Gestalten Franzeskas und Paolos vorüberschweben; wahrhaft erlösend wirkte zum Schluß der Eintritt der Menschenstimmen mit den verklärenden Harmoniefolgen. Weingartner dirigierte diese letzten Abende — diesmal sind es ja voraussichtlich leider wirklich die letzten — mit besonderer geistiger Energie; vielleicht wird ihm der Abschied von der Königlichen Kapelle doch schwerer, als er es sich eingestehen mag; mit ihr, an ihrer Spitze hat er sich doch erst zu dem hochbedeutenden Dirigenten heraufgearbeitet, als der er zurzeit mit Recht gilt. — Siegfried Ochs an der Spitze des Philharmonischen Chores hat die erste Hälfte seines ersten Vereins-Konzerts ebenfalls zu einer Gedächtnisfeier für Joachim gestaltet: er begann mit dem „Schicksalslied" von Brahms und den „Sylvesterglocken" von Bernhard Scholz — zählten doch beide Tonsetzer zu den intimsten Freunden des verstorbenen Meisters. Das Werk von Scholz, nach einem Gedicht von Max Kalbeck für gemischten Chor und Orchester komponiert, beginnt mit feierlichen Klängen religiöser Stimmung und greift zum Schluß darauf zurück. Es kommt indessen in der Musik nicht recht zu einer Entwicklung oder Vertiefung der Stimmung; für den

gedanklichen Inhalt ist das Werk zu gedehnt, zumal es auch an Gegensätzen fehlt. Überall klingt es sehr ordentlich und feierlich, aber nicht interessant genug; das Dur-Motiv hat sogar in der melodischen Linie einen süßlich-trivialen Beigeschmack. Ein höchst interessantes, merkwürdiges Stück ist das Werk von Arnold Mendelssohn „Der Paria" nach der Goetheschen Dichtung. Durchaus originell in der Erfindung wie in der Ausarbeitung mit der krausen Kontrapunktik, fesselt diese Musik, die aufs liebevollste in die Detailmalerei der Erzählung eingeht, dabei aber im architektonischen Aufbau doch für ganz bedeutsame Steigerung in der Klangwirkung Sorge trägt, so daß das Interesse des Hörers rege erhalten wird. Vielfach wendet Arnold Mendelssohn herbe Kakophonieen, groteske Akkordfolgen an, um dem grausen Hergang der indischen Legende in der musikalischen Illustration gerecht zu werden. Glänzend wirkt zum Schluß die Entfaltung aller materiellen Klangmittel der Chorstimmen, des Orchesters und der Orgel. Die Wirkung ist indessen nicht etwa nur äußerlich, die Musik nimmt hier geistig einen hohen Flug, hebt den Hörer gerade wie das Goethesche Gedicht über die Schrecknisse des ganzen Hergangs hinauf in höhere Sphären. Um die Aufführung machten sich Julia Culp sowie die Herren Ludwig Heß und Georg Stahlberg wohlverdient; sie repräsentierten die Gestalten der Dichtung, sobald diese redend auftraten. Chor und Orchester, denen bei der eigenartigen Satzweise des Komponisten eine überaus schwierige Aufgabe zufällt, leisteten unter der sicheren, geistig lebendigen Führung des Dirigenten Vortreffliches und verhalfen dem Werke zu einer warm interessierten Aufnahme. Zuletzt kam noch Hugo Wolf zu Worte: Julia Culp sang vier Lieder mit Orchesterbegleitung, und dann schloß „Der Feuerreiter" den Abend, der wie bei der ersten Aufführung wieder zündend, fortreißend wirkte. — Im zweiten Nikisch-Konzert begann das Programm mit der Ouvertüre zu „Richard III." von Volkmann; dann spielte Franz von Vecsey ein ihm gewidmetes Violinkonzert von Hubay. Der Wunderknabe reift zu einem wahren Künstler heran. Die ungeheuerlichen Schwierigkeiten des, bei allem äußeren Glanze doch gedankenarmen, Virtuosenstückes wurden mit souveräner Sicherheit siegreich bewältigt. Der junge Geiger steht jetzt schon unter seinen zahlreichen Kollegen in der ersten Reihe. Eine Variationenreihe über eine altnordische Romanze von Edvard Grieg enthält reizvolle Klangbilder. Das Werk entbehrt aber des großzügigen Aufbaues, was sich bei seiner Länge nicht zum Vorteil der Wirkung bemerkbar macht. Es fehlt an der Steigerung, an Gegensätzen, an der Vertiefung des Themas. Zum Schluß stand Bruckners Symphonie No. 2 in c-moll, vielleicht die wenigst bedeutende unter ihren Schwestern, aber doch fesselnd durch die reiche Erfindung im ersten Satz. Nur das Motiv mit dem Doppelschlag erinnert fatal an die Wagnersche Melodiebildung; es steht auch im Schluß des ersten Teils und der Wiederholung gegen Ende fast unvermittelt in seiner Umgebung und wirkt geradezu vordringlich durch die vielen Wiederholungen. Ein reizendes Sätzchen ist das Scherzo mit der Ländlermelodie im Mittelstück. Von allen Symphonieen Bruckners ist diese zweite in c-moll die leichtestverständliche. — Im Blüthnersaal spielte August Schmid-Lindner mit Begleitung des von Max Schillings dirigierten Mozartorchesters ein neues Klavierkonzert von Frederik Delius und ein schon bekanntes von Felix vom Rath, außerdem Variationen, Zwischenspiel und Finale über ein Rameausches Thema von Paul Dukas. Ein kühner, mit allen Künsten des Anschlags wohlvertrauter Pianist, der mit Vorliebe für neue Musik Propaganda macht. Für das Klavierkonzert von Delius wird er, fürchte ich, keine Freunde gewonnen haben; es ist gar zu gedankenarm, dazu so schwerfällig, so überladen instrumentiert, daß man große Strecken hindurch den Pianisten mit aller Kraft auf den Tasten arbeiten sieht, aber vor dem schweren Blech des Orchesters nichts hört — ein Konzert gegen das Klavier. Max Schillings dirigierte außerdem zwei Vorspiele aus seiner „Ingwelde" und dem „Pfeifertag"; er führt den Taktstock mit eleganter, vornehmer Haltung, aber wenig lebendig. — Max Vogrich führte eine indische Legende „Die Kämedewäne", außerdem größere Bruchstücke aus seiner Oper „Der Buddha" an der Spitze der Philharmoniker auf. Die Legende konnte ich nicht hören, nur die größere Hälfte der Opernfragmente. Gut, zum Teil sogar mit feinem Klangsinn instrumentiert, melodisch für die Gesangstimme gesetzt erschien mir alles; der Zuschnitt des Ganzen etwa wie Wagner in seiner „Lohengrin"-Periode. Ob das Werk von der Bühne wirksam ist, dürfte schwer zu beurteilen sein, ich zweifle aber daran. Es fehlen die Schlager, wenigstens in dem, was ich gehört habe. An der Ausführung beteiligten sich Paula Ueke und Heinrich Zeller von der Hofoper zu Weimar, außerdem Johanna Kiß und der Frauenchor Margarethe Toeppes. — Alexander Z. Birnbaum dirigierte die Manfred-Symphonie Tschaikowsky's, die Coriolan-Ouvertüre und den „Zauberlehrling" von Paul Dukas; er hat mich aber nicht überzeugt, daß er als Kapellmeister über eine mittelmäßige Routine hinauszragt. Jedes der Werke habe ich unter anderer Leitung wirksamer gefunden. Der Wunsch sich als Dirigent zu zeigen, ließ ihn auch das Programm so überlang ausdehnen. Nach der Tschaikowsky'schen Symphonie, die eine volle Stunde dauerte, betrat Francès Alda von der Brüsseler Hofoper das Podium und trug vier lange Opernarien vor. Eine nervös vibrierende hohe Sopranstimme, deren Koloratur oft recht verwischt klang; in der Mittellage liegt ein dichter Schleier über dem Organ. Am besten gelang der Dame die bekannte Arie aus Glucks „Alceste", in der die Stimme am wenigsten herumflackerte, der Ausdruck sogar ahnen ließ, daß die Sängerin vornehm zu empfinden, zu gestalten vermag. E. E. Taubert

Eine besonders in der ersten Hälfte nicht einwandfreie Aufführung von Bachs, hier vom Philharmonischen Chor schon öfters prachtvoll gesungener, h-moll Messe veranstaltete die Singakademie, die im Sanctus ihr Bestes gab. Dem Dirigenten Prof. Schumann gelang es nicht immer, den nötigen Kontakt zwischen Chor und Orchester herzustellen. Die Solisten:

Anna Kappel-Stronck, Iduna Walter-Choinanus und George Walter befriedigten in hohem Grade, während die Besetzung der Baßpartie mit dem lyrischen Bariton Hermann Weißenborn unzureichend war. — Daß ein noch undiszipliniertes Orchester unter einem erstklassigen Dirigenten Erfreuliches leisten kann, zeigte sich in dem von Karl Panzner geleiteten ersten großen Konzert des Mozart-Orchesters. Selbst das rhythmisch schwierige Scherzo der durchaus nicht uninteressanten Jugend-Symphonie von Richard Strauß in f-moll gelang überraschend gut. Sonst enthielt das Programm nur Liszts sattsam bekannte „Les Préludes" und wunderbarerweise die beiden Erzählungen aus „Lohengrin" und „Tannhäuser", die statt des erkrankten Karl Burrian Karl Jörn (vom Berliner Opernhaus) vortrug. — Die von Adalbert Gülzow begründete Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle (Klavier: Arthur Egidi) brachte in ihrem ersten, sehr gut besuchten Konzert außer Mozarts Klavierquintett mit Blasinstrumenten und Beethovens Trio-Serenade op. 25 in ausgezeichneter Ausführung die Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles zu Gehör, die fast allgemein als die wertvollste durch das Dresdener Tonkünstlerfest vermittelte Bekanntschaft mit Recht angesehen worden ist. — Das sogenannte Sevčik-Quartett (die Herren: Lhotsky, Prochazka, Moravec, Waska) steht jetzt dem Böhmischen Streichquartett in keiner Weise nach: Smetana's e-moll und Schuberts d-moll Quartett fanden eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Wiedergabe; von dem Wert des Saint-Saënsschen a-moll Klavierquintetts konnten aber die Sevcik-Schüler, die in Artur Schnabel einen ebenbürtigen Pianisten hatten, doch nicht recht überzeugen. — Das sich bereits großer Beliebtheit erfreuende Quartett der Herren Karl Klingler, Jos. Rywkind, Fridolin Klingler und Arthur Williams beschränkte sich in seinem ersten Konzert auf Haydn, Mozart, Beethoven. — Das Quartett Dessau, Gehwald, Könecke und Espenhahn hatte das Unglück, daß Wilhelm Berger, der in seinem prächtigen Klavierquintett op. 95 selbst mitwirken wollte, im letzten Moment krankheitshalber absagen mußte. Sehr viel Anklang fand das hier erstmalig gebotene dritte Streichquartett op. 7 von Tanejew, auf dessen großen Wert in dem russischen Heft der „Musik" hingewiesen worden ist. — Geradezu hingerissen hat mich diesmal das Böhmische Quartett (Hoffmann, Suk, Herold, Wihan) durch den fein abgetönten Vortrag des reizvollen Dvořákschen Quartetts op. 61; eine außerordentliche Leistung war auch die klare Wiedergabe der doch nur stellenweise wirklich erfreulichen großen Fuge von Beethoven. — Sehr beliebt waren Aufführungen von Sonaten für Violine und Klavier. Verbunden hatten sich der Geiger Friedrich Walter Porges und der Pianist Karl Hasse (Sonaten von Corelli, Abaco, Händel, Buxtehude, Bach mit Verstärkung des Basses durch den Violoncellisten Schrattenholz), die Geigerin Helene Fürst und die Pianistin Helene Schaul (Bach, Haydn, Mozart, Schubert), Henri Marteau mit der hervorragenden Pianistin Ellen Saatweber-Schlieper (beide trugen ganz exquisit Mozart, Beethoven und Thuilles wertvolle Sonate op. 30 vor), endlich Bernhard Dessau und Frédéric Lamond. Diese absolvierten den ersten ihrer drei Beethoven gewidmeten Abende sehr erfolgreich. — Eine Sonate für Klavier und Violine spielte auch Karl Flesch an seinem Violinabend; mit Georges Enesco spielte er dessen zweite Sonate op. 6, ein interessantes, vornehm gehaltenes Werk, dessen langsamer Satz eigenartige Klangwirkungen aufwies. — Auch Willy Burmester, der mit kleinen von ihm bearbeiteten Stücken wieder ganz besonderen Erfolg hatte, leitete seinen Violinabend mit einer Sonate und zwar Beethovens Es-dur ein; am Klavier unterstützte ihn dabei Emerich Stefaniai vortrefflich. — Nach längerer Pause ließ sich wieder einmal Emile Sauret, der ausgezeichnete Geiger, hören; vom Mozart-Orchester, das August Scharrers geschickter Leitung anvertraut war, begleitet, spielte er u. a. auf seinem herrlichen Instrument Dvořáks Konzert vortrefflich. — Sehr großen Erfolg hatte auch Jacques Thibaud besonders mit Lalos spanischer Symphonie; er unterzog sich auch der nicht gerade sehr dankbaren Aufgabe, für Em. Moors ungleichwertiges zweites Konzert Propaganda zu machen; begleitet wurde er vom Philharmonischen Orchester unter Kunwald. — Martha Drews vertauschte diesmal die Geige mit der Bratsche, um für diese erfolgreich als Soloinstrument einzutreten. Ihrer Konzertpartnerin Hildegard Hummel dürften Erfolge noch am ersten als Bühnensängerin beschieden sein; beide Damen mußten Dr. Kunwald für seine Leitung des Philharmonischen Orchesters verpflichtet sein. — Eine junge Geigerin, Nicoline Zedeler, muß vor allem mehr Innerlichkeit im Vortrag entwickeln; auch technisch bleibt ihr noch manches zu lernen. — Musikalisch gut beanlagt und entschieden sehr begabt ist der junge Geiger Court Gross. — Die kleine Wundergeigerin Vivien Chartres konnte man nochmals bewundern; erstaunlich reif, aber ihr nicht völlig ebenbürtig, ist auch der Klavier spielende Knabe Miecio Horszowski, der mit ihr zusammen konzertierte. — Eine begabte Pianistin ist auch Elisabeth Bokemeyer, doch hätte sie noch nicht mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters so schwere Werke wie Volkmanns Konzertstück und Liszts Es-dur Konzert spielen dürfen. — Erstaunliches leistete wieder der Kontrabassist Sergei Kussewitzky u. a. in der Sonate für Baß und Viola d'amour von Borghi, in der er von Henri Casadesus ausgezeichnet unterstützt wurde. Nicolaus Medtner, der mitwirkte, gefiel mir besser als Pianist denn als Komponist. — Leonore Wallner, eine sehr strebsame Sängerin, die selbst Brahms' ernste Gesänge völlig erschöpft, sollte mit ihren namentlich in der Mittellage schönen Stimmmitteln mehr haushalten. Es wäre schade, wenn sie durch Überanstrengung sich um eine aussichtsreiche Karriere brächte. Wilh. Altmann

Wieder ward uns ein Feierabend bescheert, eine Stunde ungetrübten Genusses, reiner musikalischer Herzensfreude. Johannes Messchaert, der Meistersänger, trug sein Bestes vor: Loewesche Balladen, einige Schuberts, Sachen von Sinding und Grieg. Das alles war so treu und schlicht, so echt und wahrhaftig empfunden,

daß es eine Lust war zu leben und solcher „Hausmusik" zu lauschen. Zu den Erlebnissen, um nicht zu sagen Ereignissen, gehörte auch der Ansorge-Abend. Es war wohl eine seiner besten Leistungen überhaupt. So hinreißend und feurig, so elegant und sicher, so überlegen in Auffassung und Technik hat Conrad Ansorge meines Wissens seit langem nicht gespielt. Beethovens Es-dur Konzert, besonders aber Liszts A-dur Konzert und die „Wanderer-Phantasie" waren unerhört. Dazu Brahms' d-moll Konzert, ebenfalls prachtvoll im ganzen Wurf, wenn auch nicht so souverän wie seine alten Meisterwerke. Das lag jedoch wohl mehr an dem ungenügenden Mozart-Orchester und seinem Dirigenten. — Das Konzert „Sorga" erwähne ich wegen der trefflichen Leistung Alice Rippers, die Liszts Es-dur Konzert mit wundervoller Naturtechnik und großer Bravour leicht und sicher zum Siege führte. — Über Emil Sauers Technik noch ein Wort verlieren, hieße tausend Rosenkränze beten. Der brillante Zug, die sichere und ruhige Führung des Armes, die Silberklarheit des Tones — 's sind allbekannte Dinge. Die Technik gleißt wie Funkelgeschmeid. Aber der Glitzerglanz läßt kalt. Es fehlt dem Klang die Wärme, das rote Blut aus warmem Herzen —, wohl auch der zuckende Nerv, der einmal über die Stränge schlägt. Die égalité in die ewige Präcision gezogen. Man hat das peinliche Gefühl: der Mann spielt keinen falschen Ton. Alles ist korrekt, sehr korrekt, vollkommen korrekt. Aber ob poetisch, frei, künstlerisch? A bisserl Zufall, a bisserl Laune, dächt' ich, wär' bei echter Kunst auch dabei! Jedenfalls lassen sich die symphonischen Etuden von Schumann auch anders spielen. R. M. Breithaupt

In Paul G. Thiele stellte sich ein solider, tüchtiger Musiker vor, dessen interessante Gestaltung der Weberschen As-dur Sonate Anerkennung verdient. Das Gegenteil trifft bei Käthe Heinemann zu. Nichts als ein Zurschaustellen ziemlich großer Fingerfertigkeit. Der taktlichen und rhythmischen Sünden sind unzählige. Obgleich geistig ganz unreif, wagte sie sich an Beethovens 32 Variationen, Schuberts Sonate op. 78, usw. — Ausgesprochenes Talent bewies die noch im Kindesalter stehende Susanne Morvay. Wenn nicht alles täuscht, und wenn sie nicht zuviel durch Konzertieren angestrengt wird, dürfte sie bei ernsten Studien dereinst von sich reden machen. Sie spielte drei große Klavierkonzerte (Liszt, Mozart, Tschaikowsky) mit staunenswerter technischer Leichtigkeit und Ausdauer. In der Auffassung gelang ihr Liszt am wenigsten, aber bei Mozart trat selbständiges Miterleben deutlich hervor, während für Tschaikowsky's gewaltiges Werk die physische Kraft, wie natürlich, dem gewollten großzügigen Vortrage nicht genügte. Ihr unaffektiertes, bescheidenes Auftreten sollte sich eine andere kleine Pianistin, Mena Töpfer, zum Vorbilde nehmen, die trotz gewisser Geläufigkeit nichts mitbringt, das sie zum öffentlichen Auftreten berechtigte. Sie müßte erst mal durch guten Unterricht die rhythmische Ungenauigkeit überwinden und musikalische Leistung an Stelle von raffinierter Koketterie setzen lernen. Louise Clemens legt es augenscheinlich auf höchste Kraftentfaltung an mit Benachteiligung wirklich künstlerischer Elemente. Aber sie kann etwas, wenn es auch an Feinheit des Geschmackes und besonders an Charakter (Rapsodie von Liszt) fehlt. Am glücklichsten war sie in einer Fuge von Bach. — Der Tonorist Paul Reimers ist ein sympathischer Sänger, ohne höchsten Ansprüchen zu genügen. Sein Vortrag ist hübsch pointiert, Aussprache zu loben, die Stimme etwas blaß. — Die jugendliche Sopranistin Mientje Lammen hat mehr Talent für passenden Ausdruck als Gesangsmaterial und Schulung. Reizend trug sie Schumanns „Kartenlegerin" vor, in getragenen Liedern jedoch störten ihre zahlreichen Mängel zu sehr. Sie muß sich viele Ungehörigkeiten abgewöhnen, vor allem die viel zu häufigen „Glissandi", das überstarke Tremolo usw. Ihr Fach wäre vielleicht das der Opernsoubrette. Das schreckliche Tremolieren ist der Kardinalfehler der meisten Sänger. Nur der feststehende, absolut sichere Ton hat musikalische Berechtigung und kommt für künstlerische Leistungen einzig und allein in Betracht. Dieser Tatsache schenken die meisten, häufig sogar „berühmte" Sänger leider zu wenig Beachtung. Auch Dora Moran sollte ihrer bewußt sein, um infolge mancher Vorzüge größere Erfolge erringen zu können. Besonders neckische Lieder liegen ihr trefflich. Über Berths von Türckheim kann ich trotz mehrmaligen Hörens zu keinem besseren Urteil gelangen, als daß sie eine starke, aber ungenügend kultivierte Altstimme besitzt. Die sie unterstützende Violinistin Mary Dickenson hinterließ einen recht günstigen Eindruck. Bezüglich der Sopranistin Gerda Rombell ist im Hinblick auf die übergroße Nervosität und das noch gänzlich unausgebildete, wenn auch nicht üble Material der Rat wohl angebracht, lieber einem der Öffentlichkeit ferner liegenden Berufe sich zu widmen. Einen ähnlichen Rat könnte man Gertrude Seiffert erteilen, wenn auch aus anderen Gründen. Trotz der schönen Altstimme ist irgend ein Erfolg nicht absehbar. Dem Anschein nach trägt mangelhaftes Gehör die Schuld daran, daß nur hin und wieder, vielleicht nur durch Zufall, reine Intervalle vernehmbar sind. Auch Elsa Miehling blieb Beweise für besondere Künstlerschaft schuldig. Ihr Sopran ist oben scharf, unten sehr schwach. Allerdings verhindert die zweifelhafte Akustik des betreffenden Saales ein positives Urteil in klanglicher Hinsicht. Die Tongebung ist sehr unfrei und geziert, durch unangenehmes, möglicherweise nervöses Tremolo noch verschlechtert. Der Vortrag ist überlegt, aber, wie im „Waldesgespräch", unmotiviert übertrieben und gesucht. Bei besserer Methode wäre die Stimme kaum schon so abgenutzt. — Ein äußerst begabter Künstler ist Mark Loevensohn, der das Cello zum Gesangsinstrument macht, jedoch durch ununterbrochenes Glissando die Phrasierung ungünstig beeinträchtigt. Unkorrektes Talent ist immerhin der korrekten Talentlosigkeit, die sich so breit macht, vorzuziehen. Das von ihm unter Leitung des Komponisten zum erstenmal gespielte Konzert von Gernsheim ist durch seinen schönen, langsamen Mittelsatz dankbar. Zu loben ist, daß die Orchesterbegleitung nie das Solo-Instrument verdeckt. — Die Barthsche Madrigal-Vereinigung trägt Kompositionen

lebhafteren Charakters recht hübsch vor. In den getragenen Werken macht sich die kaum mittelmäßige Stimmqualität, besonders der Tenöre, zu sehr bemerkbar. Das Gegenteil trifft bei dem Charlottenburger Lehrer-Gesangverein zu. Gutes Material, natürliches Singen ohne Künstelei, deutliche Aussprache, gut abgestufte Schattierungen.—Das Mozart-Orchester brachte unter Kapellmeister August Mondel die vierte Symphonie in e-moll von Brahms zu sehr anerkennenswerter Aufführung. Für eine neu zusammengesetzte Organisation ist das eine schwere Aufgabe, deren glückliche Lösung um so mehr Lob verdient, als die einzelnen Kräfte des Orchesters vorläufig mehr „Können" als „Routine" zu besitzen scheinen. Wenn letztere dem ersteren ebenbürtig sein wird, was bei dem hohen, ehrgeizigen Streben des äußerst tüchtigen, auf dem Konzertpodium vielleicht noch nicht völlig heimischen Dirigenten zweifellos eintreten muß, kann sich Berlin dazu gratulieren, neben dem berühmten Philharmonischen ein zweites Künstler-Orchester zu besitzen. Nach meiner Überzeugung sind die Vorbedingungen dazu vorhanden. Den meist jugendlichen Künstlern merkt man so recht das Bemühen an, auch ihrerseits zum guten Gelingen beizutragen. Solisten des Konzerts waren die Sopranistin May Scheider und der Violinist Ludwig Feinland.

Arthur Laser

Vielerlei gab es für mich in der zweiten Hälfte des Oktober zu hören, aber nur ein großer künstlerischer Eindruck war darunter. Von Alice Ripper ging er nicht aus. Sie spielte sich auf die Virtuosin großen Stiles hinaus, trat das Pedal für den Blüthnersaal viel zu unsubtil und maßlos und ließ in dem Hörer den Wunsch aufkommen, ihre großen technischen und guten musikalischen Fähigkeiten, mit blühenderem Anschlage gepaart, echteren, tieferen Zwecken dienstbar gemacht zu sehen. — Germaine Schnitzer ist eine sicherlich schon jetzt sehr tüchtige, sorgfältige und sichere Pianistin. Sie disponiert klar und gut ökonomisch. Aber ihrer Jugend ist das Letzte, Innerste der Musik — einer Faustsonate zumal — noch verschlossen, und ihr Anschlag ist noch nicht elastisch genug; der schöne Ibach hätte wohl sonst mehr hergegeben. Daher ist sie vorerst mehr eine sehr hoffnungsreiche Blüte, die zu wahrer künstlerischer Frucht erst noch heranreifen muß. — Auch der fertige Klaviermeister Leopold Godowsky blieb den tieferen Gefühlswerten der As-dur Sonate op. 26 von Beethoven meines Empfindens manches schuldig. Der erste und dritte Satz — der Trauermarsch — kamen zu grob, fast holzschnittmäßig heraus. Der zweite und letzte geriet dagegen meisterhaft. Von seinen anderen Partnern der „Elitekonzert" benannten Vorführung bedeutender Namen ließ Gemma Bellincioni eigentlich nur noch Reste ihres früheren Glanzes erkennen, während Arthur van Eweyk zwar trefflich sang, aber seinen Vortrag doch etwas zu sehr auf eine al fresco-Wirkung dieses Konzerts zugeschnitten hatte. — Der große künstlerische Eindruck, von dem ich sprach, ging für mich von keinem Meister im rein musikalischen Sinne aus, aber von einem Vortragsmeister erster Ordnung: von Ludwig Wüllner. Es ist immer wieder erstaunlich, wie hier ein hoher Intellekt und ein echtes warmblütiges Künstlertum die Sprödigkeit des Materials und die Schlacken der Gesangstechnik über der elementaren Wirkung dieser Verlebendigung des letzten Inhalts der vorgetragenen Lieder vergessen läßt. Diesmal waren es die Müllerlieder, die den Hörern zum Erlebnis wurden, und dann auch einige Humoresken von Hugo Wolf, vor allem die „Heiligen drei Könige". — Hugo Wolf galt auch der erste Tondichterabend der neuen „Gesellschaft der Musikfreunde". Propaganda braucht der unglückliche Meister heute eigentlich nicht mehr; so war das Konzert, das Hjalmar Arlberg und Hertha Dehmlow mit Alexander Neumann am Klavier feinsinnig ausführten, wohl mehr eine Betätigung des sozialen Gesellschaftsprogrammes. — Gemischte Freuden bereitete der Baritonist Hermann Weißenborn, der die Mageloneslieder zu Clemens Schmalstichs subtiler Begleitung zwar musikalisch, aber mit noch immer unzureichend kultiviertem Piano, dazu wiederum merklich schärfer gewordener Stimme und zu grobem, nicht genug differenziertem Vortrage zu keiner besonders tiefen Wirkung brachte. Der Sänger müßte noch sehr an sich arbeiten. — Weit freundlicher wirkte, was man von dem Bratschisten Lionel Tertis und seinem Klavierpartner York Bowen zu hören bekam. Ein sauber geschliffenes, tüchtiges Miteinandermusizieren, hier und da zwar noch nicht schwungvoll und plastisch genug, aber stets fein abgetönt und besonders von seiten des Pianisten außerordentlich feinädrig ausgesponnen. Eine Suite von B. J. Dale interessierte durch geistreiche Harmonik und, bei nicht gerade großer Tiefe, ausgesprochene Vornehmheit des Gewandes und Inhaltes. York Bowen selbst fiel dagegen mit einer noch nicht genug einheitlichen und noch nicht immer selbständigen Sonate einigermaßen ab.

Alfred Schattmann

Klara Erler entfaltet innerhalb der Grenzen ihres Talentes, das sie auf leichte zierliche Musik hinweist, unleugbare große Vorzüge. Ihr Sopran ist wohllautend und gut geschult. Der mitwirkende Carl Halir erntete mit zwei Violinstücken reichen Beifall. — Über die mangelhafte Tonbildung des Tenors Felix Senius darf man sich nicht täuschen. Die Vortragsweise des Sängers erschien mir stark übertrieben und weichlich. — Das Können und die Begabung des Bassisten Max Wever sind für den öffentlichen Vortrag unzulänglich. Die mitwirkende Geigerin Laura Helbling-Lafont spielte Vieuxtemps' Violinkonzert (d-moll) technisch nicht ganz einwandfrei, aber doch mit belebtem Vortrag. — Johanna Kiß vermag ihre Altstimme noch wenig zu meistern. Solange aber das technische Können aller Orten versagt, verhilft auch kein Temperament zu einem ungetrübten Eindruck. — Mary Münchhoff zeigte sich trotz einer Indisposition, die die Höhe ihrer Stimme trübte, als vollendete Meisterin. Auch musikalisch weiß sie viel zu geben. Prächtig gelang Schuberts „Hirt auf dem Felsen", unter der Assistenz von Oscar Schubert (Clarinette) und Eduard Behm am Klavier. — Max Pauer hat sich in den letzten Jahren zu einem unserer ersten Pianisten entwickelt. Doch auch bei ihm beginnt man zu bemerken, daß die aufs höchste gesteigerte Virtuosität zur Un-

klarheit führt, indem die übermäßige Schnelligkeit der Tonfolgen nicht selten nur noch als wirres Geräusch wirkt, aus dem allein der Wissende die Absichten des Komponisten herauszuhören vermag. Auch manche Eigenwilligkeit in der Auffassung muß man hinnehmen. — Paul Goldschmidt spielte je ein Konzert von Rubinstein, Brahms (d-moll) und Liszt (Es) mit kühnem Schwunge absoluter technischer Beherrschung und hinreißendem, intelligentem Vortrag. Er muß zu den besten Klavierspielern der jüngsten Generation gerechnet werden. — Eine achtbare Leistung bot Artur Reinhold. Er faßt jedoch den Flügel noch zu derb an. Das fiel besonders bei Mozart auf. — Madeleine Cocorescu besitzt eine solide Technik. Beethovens Variationen aus der Appassionata sind aber keine Fingerübungen. — Harold Bauer zeigt starkes Talent und eigene Auffassung. Diese Vorzüge trübt aber vorerst noch ein Haschen nach bizarren Wirkungen, das sich in überhetzten Tempi, maßlosen rubati und starkem Nachklappen äussert. Einiges aus Schumanns „Kreisleriana" gelang ihm aber vorzüglich.

Hermann Wetzel

Bei Berta Stahlberger-Stockert vereitelte die stark halsige Tongebung trotz einer gewissen vortraglichen Begabung den Versuch, dem angeblichen Alt Geltung zu verschaffen. Mitwirkender war der talentvolle Geiger Ossip Schnirlin. — Mit schönen, zum Teil schon nett entwickelten Anlagen versehen, muß Elsa Berny besonderen Fleiß auf die Ausbildung der Brustmuskulatur verwenden, um das Zurückgreifen auf die Rachenwand als Tonstütze zu vermeiden. — Valerie Thomán wird kraft ihrer starken Persönlichkeit eines Erfolges meist sicher sein. Es wäre zu bedauern, wenn sie sich nicht der Arbeit unterzöge, aus ihrer Stimme das herauszuholen, was jetzt nur ab und zu durchleuchtet, einen prächtigen dramatischen Sopran. — Gleichfalls einen sympathischen Eindruck machte Amalie Waibel, die bei fleißigem technischen Studium bald Vortreffliches leisten könnte. — Nicht erfreulich dagegen wirkte Hermann Gura; seine Unkultur ist, im Konzertsaal wenigstens, fehl am Ort. — Bedeutend Besseres leistete Marie Blanck-Peters, trotzdem sie den Anforderungen ihres schönen, aber schweren Programmes bei gelungenen Einzelheiten nicht völlig zu entsprechen vermochte, was auch von Ellen Sarsen gilt, die sich im übrigen der Mitwirkung Heinrich Grünfelds erfreute. Richard Hähn

Tilly Koenen sang Lieder von Schubert, Brahms, Weingartner und Strauß mit großem Beifall. Diesen weckte wieder vor allem der sympathische, höchst intelligente Vortrag, der nur selten, wie im „Lied der Ghawaze", zu sehr pointiert war. Die Künstlerin hat anscheinend mehr klassizistische Lieder von Schubert gewählt, um den modernen mehr Licht zu verleihen. Am schönsten sang sie „Die junge Nonne" von Schubert und das meiner Auffassung nach bedeutendste der dargebotenen neueren Lieder: „Geduld" von R. Strauß. Arno Nadel

Der Berliner Tonkünstler-Verein hatte gelegentlich seines ersten Vortragsabends dem gerade in Berlin anwesenden Komponisten Arnold Mendelssohn das Wort gegeben, der zusammen mit Agnes Leydhecker eine größere Anzahl seiner Lieder zum Vortrag brachte. Wirken derartige Komponistenabende auf die Dauer gewöhnlich eintönig, so kann man von diesem Konzert das Gegenteil behaupten. Allerdings ist Mendelssohn nicht allein ein Künstler, der viel zu sagen hat, sondern er hatte auch das Programm, das ihn als Vertoner der verschiedensten Phasen des Empfindungslebens zeigte, sehr geschickt zusammengestellt. Da schließlich die Ausführung, an der sich auch noch die Geigerin Erna Schulz beteiligte, keinen Wunsch unbefriedigt ließ, so war der lebhafte Beifall, den der sympathische Komponist mit seinen Gesängen fand, ein durchaus berechtigter. G. W.

BRAUNSCHWEIG: Gertrud Rößler ist, wie die Wiedergabe der Werke von Schubert (Impromptü B-dur), Liszt („Liebestraum") Chopin u. a. beweisen, eine vorzügliche Pianistin geworden; in E. Direnberger, einer Schülerin Joachims, hatte sie eine ebenbürtige Partnerin. Zwei junge Sängerinnen, G. Mönkemeyer und E. Dahlgrün, berechtigen zu schönen Hoffnungen. In einem Verlagskonzert von Fr. Bartels erzielten die Lieder von Hans Denecke, Toni Hoff und Laszky den größten Erfolg; um ihre Wiedergabe machten sich die Damen Maria Schoepffer, Fr. Kleucker, sowie die Hofopernsänger Spies und Grahl verdient.

Ernst Stier

BRESLAU: Beethoven und Tschaikowsky kamen als Symphoniker in den ersten Konzerten des Orchester-Vereins zu Worte. Von jenem wurde die Siebente, von diesem die Vierte Symphonie aufgeführt. Von Tschaikowsky's Symphonie, die für Breslau ein Novum war, gefielen am besten die beiden Mittelsätze: das Andante und das espritvolle Pizzicato-Scherzo. Einen Schuß ins Schwarze tat Dr. Dohrn mit drei Stücken der Kleinkunst: einer Gavotte von Mozart, einem Menuett von Brahms und dem Sommernachtstraum-Scherzo von Mendelssohn. Als Solisten der ersten Abonnementskonzerte erschienen Julia Culp und Leopold Godowsky. In Liedern von Schumann und Schubert entzückte die Sängerin wieder besonders mit ihren zarten und zartesten Tönen, und in dem f-moll Konzert von Chopin produzierte Godowsky, der in letzter Stunde für Henri Marteau eingetreten war, wieder alle musikalischen Qualitäten seines Anschlages und seiner Auffassung. In der Wahl der Solostücke (fis-moll Novellette von Schumann, „Mazeppa" und „Irrlichter" von Liszt) war er weniger glücklich. Außer Godowsky haben wir im Oktober noch drei große Pianisten gehört: Frederic Lamond, der namentlich mit Beethovens Appassionata einen Riesenerfolg errang, Artur Schnabel, der in den Chopin-Polonäsen fis-moll und As-dur unübertreffliche Meisterleistungen bot und Dr. Georg Dohrn, der sich durch sein letztes Konzert einen Platz neben den besten Pianisten der Zeit erobert hat. Mit Schnabel zusammen konzertierte seine Frau Therese Schnabel-Behr, die sich u. a. auch für die Komponisten Erich J. Wolff und Delage-Kamienski ins Zeug legte. Mit den Liedern Wolffs, die auf originelle Begabung schließen lassen, hatte sie Erfolg. Die „Kinderlieder"

mienski's dagegen leiden an gesuchter Kindıkeit und wirken darum nicht echt. Einen ßen Erfolg hatte wieder die mit erquickenNatürlichkeit singende Susanne Desssoir.
J. Schink

HICAGO: Mit dem Eröffnungskonzert am 11. Oktober hat das Thomas-Orchester ne 15. Saison begonnen. Mag man über die twendigkeit eines zweiten Orchesters hier ıken, wie man will, jedenfalls befinden wir ı hier in einem musikalischen Werdeprozeß, dem durch Hinzufügung eines zweiten Orısters nur Gutes entsprießen könnte. Sollte ı ein solches zustande kommen, so würde nur einem längst gefühlten Bedürfnis der ːhsenden Weltstadt Rechnung tragen. Was übrigen die Thomas-Organisation betrifft, hat sie keine Konkurrenz zu fürchten, soge das Orchester in seiner fast tadellosen rfassung verbleibt und die musikalische Leig eine so befriedigende ist, als es unter edrich Stock der Fall ist. Das Eröffnungsızert, dem Andenken des Gründers der ganisation gewidmet, brachte einige seitens verstorbenen Leiters sehr verständnisvoll angierte Werke, so „Träume" von Wagner, onaise von Chopin, und enthielt im ersten l eine Suite von Bach (No. 3, D-dur), Beetrens Zweite Symphonie und Liszts „Mapa". Das Programm des nächsten Konzertes chte die vierte Symphonie f-moll von Tschaiwsky, „Jour d'été à la montagne" von d'Indy, Lyrische Suite von Grieg (op. 54). — Im nzertwesen bringt der Impresario F. Wight umann, wie alljährlich, eine Fülle von Weltühmtheiten her; freilich sind es immer selben Amerikareisenden, die man zu hören ːommt. Da die heurige Opernsaison für icago wenigstens sehr unsicher erscheint — ın das „Auditorium" ist für Vaudeville und ama auf lange Zeit hin vermietet, — so müssen uns mit der Hoffnung auf ein eigenes großes ernhaus der Zukunft begnügen, das uns kar Hammerstein aus Newyork in Aussicht llt. Mit der Zeit also dürften wir in den oßstädten dieses Landes ganz europäische stände haben mit eigenem selbständigen ısikleben. Der Anfang dazu ist mit der Bilng vieler lokaler Symphonieorchester geıcht. — Der Apollo-Klub (300 Stimmen, rektion Harrison Wild) kündigt eine Wiederlung der Matthäus-Passion an nebst einer Aufırung von dem „Kreuzzug der Kinder" von ːrné, sowie der üblichen Messias-Aufführung 25. Dezember.
Eugen Käuffer

ARMSTADT: Von guter Vorbedeutung für die kommende Konzertsaison mag es sein, ı an ihrem Eingang diesmal hier nur Kunstıßen ersten Ranges standen: Edouard Risler, im Richard Wagnerverein seinen dritten avierabend gab, Willy Burmester, der jüngst ser Mitbürger geworden und sich bei uns er fabelhaften Popularität erfreut, und das üsseler Streichquartett, das auf Veransung des Richard Wagner-Vereins zum ersten le nach Darmstadt gekommen war und durch ne ideal schöne Künstlerleistungen (in Quarten von Glazounow, Beethoven und Schuınn) alles zur Bewunderung hinriß. Das erste ınzert des Musikvereins, das zum Gedächtnis seines im Sommer hingeschiedenen, um das Darmstädter Kunstleben hochverdienten Präsidenten Otto Wolfskehl mit Brahms' „Nänie" eingeleitet wurde, brachte u. a. eine bemerkenswerte Novität: unseres einheimischen Tondichters Arnold Mendelssohns „Paria", für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. Das Werk erzielte unter des Komponisten schwungvoller Leitung einen ehrlichen, großen Erfolg, der ihm den Weg durch die deutschen Konzertsäle allenthalben ebnen dürfte. Die spontane Unmittelbarkeit, mit der die Mendelssohnsche Tonsprache auf unser sonst recht sprödes und zurückhaltendes Publikum wirkte, war um so höher anzuschlagen, als der Text des Werkes (eine an sich recht schwer verständliche Ballade aus der letzten Epoche Goethes) sich für die Wirkung nichts weniger als förderlich erweist. Die künstlerische Wahrheit und Aufrichtigkeit, die alle Mendelssohnschen Kompositionen auszeichnet, tritt uns im „Paria" in besonders zwingender Weise entgegen. Es ist ein eminent geistvolles, im besten Sinne „modernes" Werk, das eine seltene kontrapunktische Meisterschaft offenbart. Die kunstvoll verwebten musikalischen Partieen, die Personen und Situationen so prägnant charakterisieren, werden selbst für das Ohr des Laien nie unklar oder verworren, und die logische Durchdringung aller tonalen Gedanken hat für den Kenner etwas geradezu Erquickendes. Die Plastik des dramatischen Ausdrucks und die an harmonischen Schönheiten reiche Instrumentation sind weitere Vorzüge des Werkes, das Mendelssohn auf der Höhe seiner frischen Schaffenskraft zeigt.
H. Sonne

DRESDEN: Das erste Symphoniekonzert der Serie B im Königlichen Opernhause brachte als Neuheit die Ouvertüre zu Karl Goldmarks Oper „Götz von Berlichingen". Warum man gerade dieses durchaus belanglose Stück gewählt hatte, während hunderte von bedeutsamen Arbeiten aufstrebender Tonsetzer vergebens einer Aufführung an so vornehmer Stelle harren, ist aus künstlerischen Gründen kaum zu erklären. Solist war Emil Sauer, der mit der Ausführung des Schumannschen Klavierkonzerts a-moll bewies, daß er seine einst so wild dahinstürmende Kraft gebändigt hat und zarteren, romantischen Regungen zugänglich geworden ist. Das erste Philharmonische Konzert wurde solistisch (Instrumentalneuheiten gibts in diesen Konzerten leider nicht) durch Fritz Feinhals (München) und Frederik Lamond bestritten. Erster ersang sich durch die blühende Frische und Kraft seines gesunden Baritons einen schönen Erfolg, wenn er auch als Liedersänger etwas mehr persönliche Eigenart hätte zeigen können; Lamond dagegen, der an dem Abend nur Liszt spielte, hatte keinen guten Tag und schien diesen Aufgaben innerlich weit fremder gegenüberzustehen, als z. B. den Beethovenschen Werken, als deren verständnisvoller Interpret er sich einen Namen gemacht hat. In einer Gedächtnisfeier des Mozartvereins für Joseph Joachim spielte Henri Petri des Altmeisters G-dur Konzert, während Andreas Moser (Berlin) die Ansprache hielt, in der er auch des zweiten unlängst abgeschiedenen Vereins-Ehrenmitgliedes Alfred Reisenauer gedachte. In der von ihm seit Jahren mit erstaunlichem Erfolge geleiteten

Volkssingakademie brachte Joh. Reichert seine Rhapsodie für Baritonsolo, Chor und Orchester „Die Tonkunst" (Dichtung von Herder) erstmalig zur Aufführung, ein Werk, das sich durch einen großen, begeisterten Schwung der Gesamtanlage und zahlreiche Einzelschönheiten auszeichnet und einen starken Eindruck hinterließ. An Kammermusik war kein Mangel. Das Petrische Quartett ließ an seinem ersten Abend die drei Klassiker zu Wort kommen, das Lewinger-Quartett spielte Mozart, Dvorak und Brahms, unter Mitwirkung des Pianisten Severin Eisenberger, und das Bachmann-Trio eröffnete die Reihe seiner Kammermusikabende mit Raff, Volkmann und Schumann. Alle diese Abende waren gewiß sehr genußreich, aber man vermißte eine Neuheit in ihnen, und ich bleibe dabei, daß es eine Ehrenpflicht aller Kammermusikvereinigungen ist, das zeitgenössische Schaffen ausgiebiger zu berücksichtigen als das leider heute meist noch geschieht. Einen ganz vortrefflichen Eindruck hinterließ der Abend des Flonzaley-Quartetts, das besonders durch sein tonschönes und im Ensemble außerordentlich feines Spiel wirkte, während man über die Auffassung des Schubertschen Streichquartetts a-moll wesentlich anderer Meinung sein mußte als die vier Künstler. Sehr befriedigend verlief ein Klavierabend von Miecio Horszowski, der auf dem besten Wege zu sein scheint, aus einem Wunderkinde ein echter, großer Künster zu werden. Nur der ununterbrochene Pedalgebrauch ist zu rügen, denn er bringt den technisch hervorragenden und sehr intelligenten Pianisten um alle feinen, intimen Wirkungen. Eine freundliche Aufnahme fand auch Mark Günzburg, ein Sauer-Schüler, der in einem eigenen Klavierabend mancherlei Vorzüge technischer Art zur Geltung brachte und auch eine musikalisch leider nicht besonders wertvolle Sonate seines Meisters aus der Taufe hob. Ein Liederabend Ludwig Wüllners hatte den gewohnten Publikumserfolg, obwohl die gesangliche Leistung des als Vortragskünstler unbestritten anerkannten Konzertgebers noch weit geringwertiger war als früher, und Anna Schöningh, eine einheimische Sopranistin, durfte sich bei ihrem Konzert einer sehr günstigen Aufnahme erfreuen.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Der städt. Musikverein unter Julius Buths begann seine Konzerttätigkeit mit einer allerdings temperamentvollen, aber weniger stilreinen oder überzeugenden Wiedergabe der „Missa solemnis" von Beethoven. Als Solisten wirkten in verdienstvoller Weise Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Georg A. Walter, Franz Fitzau, an der Orgel Prof. F. W. Franke. Unter zahlreichen privaten Veranstaltungen verdienen ein Klavierabend von Risler, ein Sonatenabend von Ellen Saatweber-Schlieper mit Henri Marteau, der Regers Soloviolinsonate (in D) erstmals hervorragend schön auslegte, ferner das erste der drei Abonnementskonzerte von Anna Haasters-Zinkeisen (Klavier) mit Alexander Petschnikoff (Violine) erwähnt zu werden. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Mit einem starken Erfolg haben die diesjährigen Künstlerabende der Konzertdirektion M. Th. de Sauset eingesetzt. Es war ein Richard Wagner-Abend, bei dem das Barmer Orchester unter der ruhigen und sichern Leitung von Dr. Neitzel namentlich im „Meistersinger-Vorspiel" eine Leistung voll Kraft und Leben bot. Karl Burrian riß mit den Schmiedeliedern Siegfrieds durch Stimme und Vortrag zu stürmischen Beifallskundgebungen hin. Haydns ewig junge „Schöpfung", mit der die Elberfelder Konzertgesellschaft ihr Winterprogramm eröffnete, fand unter Leitung von Dr. Hans Haym eine im Chor und Orchester vortreffliche Wiedergabe. Unter den Solisten gebührt die erste Stelle Emma Rückbeil-Hiller, die in der Sopranpartie glänzende Proben ihrer schönen Stimme und reifen Gesangstechnik bot. Durch klangvollen, umfangreichen Baß zeichnete sich Thomas Denys, durch geschmackvollen Vortrag Felix Senius aus.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Zu drei Vierteilen neugebildet, hat sich das Kammermusikquartett der Museumsgesellschaft wieder vorgestellt. Dem bisherigen Bratschenspieler Prof. Bassermann gesellten sich Felix Berber als erster Violinist, Willem Meyer und der Cellist Alwin Schröder zu. Ihres Zusammenspiels erste Probe fiel günstig aus. Allerdings: die faszinierenden Reize, die Heermanns und Hugo Beckers künstlerische Erscheinungen auch in das Ensemble hineintrugen, werden, soweit sie überhaupt ersetzlich sind (schließlich ist auch die schlichteste Individualität als solche unersetzbar) erst von der Zukunft zu erhoffen sein. Das wichtigste, der treue, musikalische Solidaritätssinn, ist aber gewiß schon jetzt zu spüren; er offenbarte sich in Schumanns Quartett a-moll, Beethovens op. 18 B-dur und noch besser in Max Schillings' für hier neuem Quartett in e-moll, das sehr ansprechend wirkte. Der Violoncellist erzielte auch im folgenden Orchesterkonzert des Museums warmen Beifall mit einer Solosuite C-dur von J. S. Bach und einem Konzert mit Orchester von Ch. M. Loeffler (Boston). Die letztere Komposition begegnete freilich wenig Wohlgefallen; ihre Zerflossenheit und willkürliche Formgebung wird durch den Titel „Concert fantastique" noch keineswegs entschuldigt. Mengelberg dirigierte an diesem Abend wieder unter berechtigtem Beifall. Sein Kollege Dr. Rottenberg führte im ersten Opernhauskonzert u. a. Hans Pfitzners „Christelflein-Ouvertüre" zum Vergnügen der Hörer ein, die freilich bei Fritz Kreislers blendenden und auch poesievollen Violinvorträgen noch lebhafter engeregt wurden. Auch Willy Burmesters Geigenspiel ward jüngst wieder mit Freuden begrüßt, desgleichen zwei so anerkannte Meister am Klavier wie Frederic Lamond und Max Pauer, und Susanne Desaoirs apartes und stilvoll vorgetragenes Volks- und Kinderliederprogramm. Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Im Konzertsaal brach den Bann der „saison morte" der Pianist Telemaque Lambrino mit Brahms' f-moll- und Chopins h-moll-Sonate als Hauptwerken. Erfreulich ist es, daß sich unser Theaterorchester und die Kapelle des 36. Inf.-Regt. zu großen Konzerten vereinigt haben, um auch Strauß, Mahler, Bruckner usw. zum Vortrag zu bringen. Das erste Konzert bot unter Mörikes Leitung Anton Bruckners Es-dur Symphonie; Alexander

Petschnikoff spielte Mendelssohns Konzert. Die neue Singakademie veranstaltete unter W. Wurfschmidt eine Brahmsfeier mit „Nänie“ und dem „Schicksalslied“, während das mitwirkende Philharmonische Orchester aus Leipzig unter Hans Winderstein die c-moll Symphonie in anerkennenswerter Weise ausführte. Klarer und noch durchsichtiger hätten die Haydn-Variationen op. 56 gespielt werden können.

Martin Frey

HAMBURG: Das erste große Konzert der Saison veranstalteten die Berliner Philharmoniker unter Nikisch. Mit einem ganz bescheidenen und doch stolzen Programm, das nur drei Namen und nur drei Werke enthielt: Haydn, Mozart und Beethoven, von denen je eine Symphonie zur Aufführung gelangte. Wie Nikisch sich auf Haydn versteht, den er keineswegs von oben herab mit gönnerhafter Überlegenheit behandelt, wie das sonst wohl die großen Dirigenten zu tun pflegen, ist bekannt. Viel seltener befaßt sich Nikisch mit Mozart. Und ist doch der besten Mozartinterpreten einer. Einer jedenfalls, der nichts von Mozartscher Sinnlichkeit und Klangfreudigkeit unterschlägt, einer, der nicht die Naivität des Einzigen durch Tüftelei untergräbt. Beethovens Symphonie in c-moll beschloß den gar nicht auf Sensation gestellten und darum so genußreichen Abend. In der glücklichen Lage, auf den Solisten und damit zugleich auf die unvermeidlichen Stillosigkeiten im Programm verzichten zu können, ist man in den Abonnementskonzerten der Hamburger Philharmonie noch nicht. Leider, dreimal leider! Die Schuld liegt dabei wahrlich nicht an der Persönlichkeit des energievollen Dirigenten Max Fiedler, noch daran, daß er es etwa weniger verstünde, Programme zu machen, sie liegt beim Publikum, ganz allein beim Publikum, das es in diesen, allerdings auf ein weniger glänzendes Orchester angewiesenen Konzerten ohne einen mehr oder minder leuchtenden Star nun einmal nicht tut. Und es setzt seinen Willen durch, indem es einfach streikt, wenn man ihm den Solisten vorenthält. Im ersten Konzert spielte Lamond. Er spielte Beethovens Es-dur-Konzert bei offenbar wenig günstiger Disposition, denn er verwechselte Größe mit Trockenheit, Stil mit Nüchternheit. Manche finden Beethoven so besonders groß, wenn man ihn nach Kräften mit Langeweile vermischt, und die sind vielleicht auf ihre Kosten gekommen. Andere fanden Lamond diesmal bloß langweilig und ganz und gar nicht vom Geiste Beethovens inspiriert. So wollte es auch mir scheinen. Als Novität brachte Fiedler ein Stück von Sibelius mit dem vielversprechenden Titel „Finlandia“. Ich weiß nicht warum, aber ich hatte mir davon etwas Besonderes versprochen. Nicht aus geographischen, eher schon aus politischen Gründen. Vielleicht auch weil der Boden musikalisch noch nicht so ausgesaugt ist, wie etwa Italien, das kaum ein Fleckchen besitzt, auf dem nicht die Phantasie irgend eines Herrn X. eine symphonische Dichtung verfaßt hat. Oder hatte ich an die schönen kulturellen Kontraste im „Finlandia“-Stoff gedacht? Einerlei — es war eine dicke Enttäuschung. Ein kurzes, lautes, schlecht instrumentiertes Musikstück mit nichtssagenden Motiven und den allerbilligsten Gegensätzen von rustikaler Derbheit und einer unpersönlichen Frömmigkeit. Weder im Kolorit noch in der Rhythmik mit Notwendigkeit auf Finnland hinweisend und genau so gut etwa als musikalischer Prolog zur Einweihung beim Leipziger Völkerschlachtdenkmal zu verwenden. Im zweiten Konzert, in dem Julia Culp als lebhaft gefeierte Solistin mitwirkte, brachte Fiedler als Hauptwerk die von Nikisch im vorigen Jahre so außerordentlich erfolgreich hier eingeführte „Achte“ von Bruckner. Man wird es Fiedler besonders danken müssen, daß er für dies Werk nun auch in seinen Konzerten eingetreten ist und daß er sich nicht etwa durch Rücksichtnahme auf Vergleiche mit der vorhergegangenen Aufführung abhalten ließ, Bruckner zu seinem Rechte zu verhelfen.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Im ersten Gürzenich-Konzert wurde pietätvoll Joseph Joachims gedacht. Nach dem Brahmsschen Begräbnisgesang betrat Carl Halir das Podium, um ein Stück Joachimschen Geistes zu repräsentieren und den entschlafenen Meister in seinen eigenen Klängen zu ehren, indem er das ungarische Violinkonzert in einzig schöner Weise vortrug. Daß Fritz Steinbach und das Orchester Joachim in eindrucksvollster Weise zur Geltung brachten, bedarf nicht sonderlicher Versicherung. Es folgte die Marfa-Szene aus „Demetrius“ für Mezzosopran und Orchester, der ja nicht viel dramatisches Leben innewohnt, die aber doch ganz anders wirken könnte, als durch Anna Erler-Schnaudt aus München, deren Stimme hinsichtlich der Schulung zu wünschen läßt und die das Wesen des Gesangsstücks keineswegs erschöpfte. Die in Gegenwart des Komponisten erstmalig gehörten Orchestervariationen Max Regers über ein Thema von Joh. Adam Hiller bieten den Fachleuten viel Interessantes, vermochten aber im allgemeinen wenig zu erwärmen. Es ist ein im Verhältnis zu der eigentlichen Erfindung viel zu ausgedehntes, ungemein redseliges Werk mit häufigen Wiederholungen, ein auf dem kleinen heiteren Thema aufgebautes mächtiges Gebäude der verschiedensten Formationen orchestraler Technik, die uns in weitausholendem Pathos nicht viel sagen und den Hauptzweck zu verfolgen scheinen, Regers vielseitig bewundernswertes Können, seinen blendend virtuosen Orchestersatz in glänzendem Lichte zu zeigen. Das gelungenste ist die eine straffe Einheitlichkeit erfolgreich anstrebende Schlußfuge, die denn auch in kluger Erwägung dessen, was ersprießlich und nützlich ist, dem Ohre etwas bringt. Noch sei bemerkt, daß die Instrumentation vielfach gesucht bizarr und undurchdringlich ist. Steinbach gab seine ganze Kunst an Reger hin. Die oben genannte Sängerin bewährte sich besser bei einigen von Regers poetischen Liederschöpfungen, denen der Komponist selbst am Ibach-Flügel ein Ausdeuter von erstaunlicher Beredsamkeit war. Im zweiten Gürzenich-Konzert, bei dem Friedrich Wilhelm Franke ein ausgezeichneter Interpret des Händelschen Orgelkonzerts g-moll war und in Bachs Motette „Singet dem Herrn“ der Chor a cappella unter Fritz Steinbach sich glänzend bewährte, fand Dvořáks fünfte Symphonie eine fesselnde Wiedergabe. Dann holte sich Elly Ney mit Mozarts

Klavierkonzert B-dur und Strauß' Burleske einen schönen Erfolg. — In der Musikalischen Gesellschaft erweckte Elisabeth Bokemeyer hellen Jubel mit Liszts Es-dur Konzert und Volkmanns Konzertstück. — Das Gürzenich-Quartett brachte beim ersten Kammermusikabend Mozarts C-dur- und Haydn's Es-dur Quartett, dann Brahms' Klarinettenquintett (mit Richard Friede) in abgeklärtester Ausführung.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Konzerthyäne streckt auch hier schon ihre Pranken breit aus. Was uns die bisherigen Veranstaltungen brachten, geht allerdings mehr in die Breite als in die Tiefe. Auch wir hatten unsere Joachim-Feier, die (unter Brode) ganz mißverständlicherweise mit der im Lisztstil gehaltenen und gedankenarmen Hamlet-Ouvertüre des großen Geigers begann, den Fehler aber durch eine zugvolle Aufführung der Brahmsschen c-moll Symphonie gutzumachen suchte. In den sogenannten Künstlerkonzerten interessierte neben Lula Mysz-Gmeiners mehr technisch-raffinierter Kunst und Edouard Rislers glänzendem Spiel Karl Flesch als uns neue und wohl den allerbedeutendsten zuzuzählende Geigerpersönlichkeit. Sein hoher musikalischer Ernst, die Plastik seines Spiels gemahnen an Fleschs Landsmann Kreisler, mit dem er den Verzicht auf alles Virtuose gemein hat. Aufsehen und Bewunderung erregte seine Wiedergabe der ersten Solosonate (d-moll) von Reger, dem durch dieses lapidare Stück wahrer Musik viele neue Freunde geworben wurden. — Dem hiesigen Konzertleben wurde durch Einweihung des restaurierten Domes der jahrelang verschlossene Raum für ernste Kirchenmusikpflege wieder zugeführt. An dem ersten Konzert beteiligten sich alle in Frage kommenden musikalischen Institutionen Königsbergs: bei der bedauerlichen Spaltung der hiesigen Elemente ein Kunststück, das nur der musikalische Sinn des als Geiger und weitherziger Musikverständiger in hohem Ansehen stehenden Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen zuwege brachte. Ernst Wendel, der eigentliche Inspirator und glänzendste Vertreter unserer Musiker, begann seinen Quartettzyklus mit Schubert, Brahms, Dvořak im Gedenken an seinen Lehrer Joachim. Rudolf Kastner

LEIPZIG: Festgegliederte, klang- und stimmungsschöne Reproduktionen der Ouvertüre zum „Wasserträger" von Cherubini und zu „Dame Kobold" von Carl Reinecke und der Symphonieen in B-dur von Beethoven und in C-dur von Schumann umrahmten im zweiten und dritten Gewandhauskonzert Erstaufführungen zweier modernen Variationenwerke für Orchester: das eine Mal wurde zum Angedenken an den unlängst verstorbenen norwegischen Tonlyriker Edvard Grieg dessen op. 51 „Altnorwegische Romanze mit Variationen", ein klangpikantes, aber durch Kurzgliedrigkeit unbefriedigend wirkendes Werk vorgeführt, das andere Mal war es das erstmalige Begegnen mit Max Regers kurz zuvor in Köln aus der Taufe gehobenem op. 100 „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller", das allgemeinhin Staunen und bei Tiefereindringenden auch bereits freudige Bewunderung wachrief. In meisterhafter Interpretierung durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester stellte sich dieses neueste Regersche Werk als ein in jedem Detail interessanter, durch geistvolle Kühnheiten und intime Schönheiten fesselnder und mit seiner Gipfelung zu einer ganz ungemein großartigen Fuge geradezu überwältigend wirkender Kolossalbau in Klängen dar, als ein tönendes Siegesmonument der selbstherrlich Formen und Stimmungen schaffenden Musik an sich. Die gestaltungskräftige Energie, mit der Reger bei freiem Walten lassen übermütiger Frohlaune und sinniger Schwärmerei hier seine eminente Tonsetzkunst an elf charakteristisch differenzierten Variierungen einer altväterischen Weise und an einer gewaltigen Fugentürmung betätigt hat, konnte und mußte überzeugen und zu begeisterungsvoller Anerkennung zwingen, da dem Komponisten nicht nur eine sinnfällig klare, sondern auch eine klanglich reizvolle, instrumentativ wirksame Darlegung seines hochgemuten Kunstwollens geglückt ist. Man könnte eines der Straußschen Variationenwerke für Orchester — am zutreffendsten wohl „Till Eulenspiegel" — und das Regersche op. 100 gleichsam als die großen Gegenpole der neuesten Musikwelt bezeichnen und nebeneinander vorführen. Solisten des zweiten und dritten Gewandhauskonzertes waren die spielgewandte, aber noch nicht ganz abgeklärte Londoner Pianistin Irene Scharrer und die stimmkräftige Kunstsängerin Julia Merten-Culp. Das erste Philharmonische Konzert, in dem Carl Jörn als stimmbegnadeter Interpret Wagnerscher Opernfragmente und Emanuel Wad als technisch vorgeschrittener, aber ausdrucksarmer Klavierspieler solistisch mitwirkten, hat unter Hans Winderstein bei wesentlich verbesserter Bläserbesetzung tüchtige Reproduktionen der c-moll Symphonie von Brahms und des Smetanaschen Tongedichtes „Vltava" gebracht. Im Gebiete der Kammermusik ließen sich vernehmen: das Gewandhausquartett und die Böhmen, die beide ihr Bestes an Schuberts nachgelaßenem d-moll Quartette leisteten und durch schöne Vorführungen einerseits der Grieg'schen a-moll Sonate für Klavier und Violoncello (mit Leonid Kreutzer) und andererseits des a-moll Klavierquintettes op. 14 von Saint-Saëns (mit Artur Schnabel) erfreuten, sowie erstmalig das Flonzaley-Quartett, dessen äußerst subtiles, klangfeines Spiel Bewunderung erregte, zugleich aber auch als etwas zu süßlich für die Interpretierung Beethovens erfunden wurde. Reinsten Genuß bereitete neuerdings Willy Burmester, der mit Moritz Mayer-Mahr als tüchtigem Begleiter und Programmausfüller erschien und diesmal nicht nur vollen Erfolg, sondern auch einen vollen Saal erzielte. Mit Solo-Violinspiel ließ sich sonst nur noch der einheimische Konzertmeister Edgar Wollgandt vernehmen, der inmitten eines Liederabends mit der technisch und tonlich schönen Wiedergabe des e-moll Konzertes No. 7 dem alten Spohr in würdiger Weise huldigte. Am Klavier saßen als begabte Virtuositäts-Aspiranten die herzhafte Margarethe Bussert, die noch sehr unentschlossene Anna von Gabain und der noch allzu übermütige Wladimir Dros-

dorff, alles Erscheinungen, die man und bei denen man sich selbst auf die Zukunft zu vertrösten hatte. Auch unter den vielen Singenden, die mit Lieder-Abenden aufwarteten, haben neben der stets willkommen geheißenen feinen Volks-, Kinder- und Handwerkerlieder-Diseuse Susanne Dessoir und dem allzeit sieghaften Ausdruckskünstler Dr. Ludwig Wüllner einige, so der noch nicht zu voller Stimmentfaltung gelangte Tenorist Anton Schlosser, die noch unfreie Koloratursopranistin Wanda Szklarska, die gesangstechnisch unfertige Melanie Büller, die noch etwas gesangswilde Christa Scriba, die noch etwas gewalttätig singende Altistin Maria Heumann und die bereits mit einigem Feingefühl singende und vortragende Amerikanerin Maria E. Orthec von ihrer Weiterentwickelung Gutes erhoffen machen können, wogegen Eleonora von Wawnikiewicz um der Kleinheit ihres sympathischen, wohlgebildeten Stimmchens willen in den Salon — Käte Heumann, Karoline Doepper-Fischer und Frieda Hollstein aber mit ihrer ganz dilettantischen Singerei in die häusliche Verborgenheit zu verweisen sind. Zu erwähnen ist schließlich noch, daß im Konzert der Schwestern Heumann der Meisterklarinettist Prof. Oskar Schubert durch seine assistierende Mitwirkung entzückt hat, daß Josef Pembaur, der öfters als feinsinniger Liederbegleiter amtierte, in einem Konzerte mit seiner klavierspielkundigen Gattin die Beethoven-Variationen von Saint-Saëns wirksam auf zwei Flügeln vorgeführt hat, und daß Friedrich Wild an einem Kompositions-Abend mit der Vorführung von einigen dreißig vorwiegend wie stimmungsreiche Improvisationen anmutenden eigenen Liedern allerhand Begabtsein für Komposition, Gesang und Klavierspiel offenbaren konnte. Arthur Smolian

MANCHESTER: Das Hallé-Orchester unter Hans Richter eröffnete die Jubiläumssaison (50jähriges Bestehen der Konzerte) am 17. Oktober mit der ersten Symphonie von Beethoven, der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", mit Bruchstücken aus Berlioz' „Faust", „Till Eulenspiegel" und dem „Walkürenritt". Im zweiten Konzert wirkte als Solistin die vielgepriesene Marie Hall mit (Bruch g-moll und das Rondo Capriccioso von Saint-Saëns), die jedoch infolge ihres farblosen, dünnen Tones und recht wenig interessanten Spieles den musikalischen Teil des Publikums enttäuschte. Die Reihe der Beethovenschen Symphonieen wurde in diesem Konzert fortgesetzt mit No. 2, deren Aufführung die der ersten in mancher Hinsicht übertraf. Dirigent und Orchester glänzten in den „Meistersinger"- und „Lohengrin"-Vorspielen. — Auf ihrer Abschiedstournee durch die Provinzen begriffen, trat Adelina Patti im ersten Harrison-Konzert angeblich zum letzten Male hier auf. In einem anderen Ballad-Konzert (Brand Lane) spielten Kubelik und Borwick. Die zum großen Teil seichten Programme derartiger Veranstaltungen lassen es überflüssig erscheinen, näher auf sie einzugehen. — Der Cellist Richardson gab, wie alljährlich, einen Kammermusik-Abend. — Die wöchentlichen Orgelkonzerte im Rathaus haben wieder begonnen. — Sieben Opernvorstellungen der Royal Carl Rosa Opera Co. überstiegen in keiner Weise das gewohnte Niveau dieser Provinzialaufführungen. K. U. Seige

MANNHEIM: Das Hoftheaterorchester eröffnete mit den Akademieen die Saison. Dirigent ist wieder Hermann Kutzschbach. Das erste dieser Konzerte stand ganz im Zeichen der klassischen Musik. Beethovens Pastorale und Mozarts Es-dur Symphonie ragten als die Eckpfeiler empor, zwischen denen der Franzose Alberto Geloso stand, um das Mozartsche Violinkonzert in Es-dur und einige Stücke von Bach für die Violine allein zu spielen. Nicht alles glückte dem Künstler, der keinen guten Tag zu haben schien, manches dagegen, wie z. B. den langsamen Satz des Konzerts, vortrefflich spielte. Die zweite Akademie brachte neue Musik, Smetana und Strauß, dazu als Novität die Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles. Das Werk hat hier nicht den unbestrittenen Beifall wie in Dresden beim Tonkünstlerfeste gefunden. Man bewundert wohl die gediegene Arbeit, vermißt dagegen die andauernde Frische der Erfindung. Amy Castles, eine australische Sängerin, versuchte mit ihrem Koloratursopran vergebens, der Beethovenschen „Ah perfido"-Arie gerecht zu werden, die sie auch stilistisch nicht zu meistern vermochte. Mehr Glück hatte sie mit einer Arie aus der Thomasschen Oper „Hamlet", wiewohl auch deren Wiedergabe keine virtuose Leistung war. Der letzte Schliff fehlt noch, sogar bei der Tonbildung in der hohen Lage; die Stimme verspricht viel. Das Münchener Kaimorchester, das unter Schneevoigt acht Konzerte in diesem Winter ankündigte, spielte im ersten die F-dur Symphonie von Brahms vorzüglich und brachte als Novität Georg Schumanns „Variationen über ein lustiges Thema". Der Humor liegt vorwiegend im Thema, weniger in den Variationen, die übrigens ein technisches Brillantfeuerwerk darstellen, das Funken sprüht, glänzt und kracht, aber nicht zündet. Herrlich spielte Jacques Thibaud. K. Eschmann

PARIS: Der Bremer Lehrergesangverein kam in den ersten Oktobertagen, „sang" und siegte! Er hatte freilich in Paris insofern leichtes Spiel, als hier der Chorgesang im allgemeinen und der vierstimmige Männergesang im besonderen sehr wenig hervortreten. Die einzige Erinnerung, die der deutsche Verein hier zu bekämpfen hatte, sind die Berufschöre, die jeweils bei Colonne die Männerchöre in Berlioz' „Faust" singen. Diese machen ihre Sache ja ganz gut, aber sie sind sowohl dem stimmlichen Material, als der Ausbildung nach bei weitem nicht mit einem deutschen Musterchor zu vergleichen, wie er uns hier geboten wurde. Am ersten Abend traten die Bremer Gäste gemeinsam mit dem tüchtigen, aber quantitativ unbedeutenden Deutschen Quartettverein im Saale des Hotel Continental auf. Hier war das Publikum ausschließlich deutsch und daher der Jubel selbstverständlich. Zwei Tage später konzertierten dagegen die Fremdlinge allein mit der wackeren Geigerin Carlotta Stubenrauch im großen Saale Gaveau zum Besten des französischen Lehrersanatoriums, und hier war auch das französische Publikum und die Pariser Kritik, wenn auch nicht sehr zahlreich, vertreten. Die Wirkung war dieselbe. Schuberts „Nacht", die mit

unglaublicher Zartheit vorgetragen wurde, wurde rauschend beklatscht; der auch den Franzosen durchaus geläufige Pilgerchor aus „Tannhäuser" hatte eine Wucht, von der sich die Choristen der Großen Oper nichts träumen lassen. Die ungemein zierlichen und neckischen „Minnesänger" von Schumann mußten wiederholt werden. Höchstes Staunen erregten endlich die schwierigen Virtuosenstücke für Männerchor, die „Wilde Jagd" von Buck und Hegars „Totenvolk", in denen der Chor sich gewissermaßen zum Orchester erweitert, indem er die gewagtesten Tonmalereien ausführt. Prof. Panzner hielt seine Leute stramm zusammen. Nicht der mindeste kleine Verstoß kam vor. Es klang alles wie aus einem Munde. Außer der Schönheit und Reinheit des Tones verdient auch die immer deutliche Textaussprache gelobt zu werden. — Der Wiederbeginn der großen Sonntagskonzerte wurde von dem Namen Saint-Saëns' beherrscht. Bei Colonne dirigierte dieser selbst seine a-moll Symphonie und einige andere Werke von Berlioz und Liszt und spielte mit Diemer zusammen sein Scherzo für zwei Klaviere. Außerdem erfuhr sein Septett mit Trompete eine nicht gerade sehr willkommene Vermehrung der Saiteninstrumente, um es aus einem Klaviermusikwerk zu einem Orchesterwerk zu machen. Chevillard-Lamoureux benutzte seinerseits sofort die Gelegenheit der Orgel, die ihm in seinem neuen Lokal des Saales Gaveau zu Gebote steht, um die dritte Symphonie mit Orgel und Klavier in c-moll zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg war groß genug, um eine Wiederholung des bedeutenden Werkes im zweiten Konzert zu rechtfertigen. Es muß freilich hinzugefügt werden, daß der Saal Gaveau eigentlich viel zu klein ist für große Orchesterkonzerte, und daß daher Chevillard bereits daran gedacht hat, jedes Programm an zwei Sonntagen zu spielen, wie das die alte „Société des Concerts" in dem noch kleineren Saal des Konservatoriums von jeher getan hat und mit bleibendem Erfolg weitertut. Der leitende Ausschuß der Orchestermitglieder, den Chevillard nicht genug zu beherrschen versteht, fürchtet aber bei diesem System eine Verminderung der Einnahmen, und so wird der Übelstand des kleinen Lokales in jeder Hinsicht sehr fühlbar bleiben. Eine andere Gefahr besteht darin, daß Chevillard, da er nun bei einem Klavierfabrikanten zu Gaste ist, genötigt sein wird, nur dessen Klaviere spielen zu lassen, die zwar in den letzten Jahren an Kraft und Wohlklang gewonnen haben, aber immer noch nicht ersten Ranges sind. Immerhin ist zuzugestehen, daß Diemer im ersten der drei bisherigen Konzerte mit einem der anmutigsten Klavierkonzerte Mozarts (No. 17 B-dur) einen großen und berechtigten Erfolg fand. Den Gesang vertrat im gleichen Konzert die ehemalige Darmstädter Primadonna Frau Kaschowska, die in Paris bereits einen großen Ruf als Konzertsängerin besitzt. Auch zwei Neuheiten kamen am 27. Oktober zu Gehör. Bei Colonne bestätigte Gabriel Dupont die Hoffnungen, die seine kleine Mailänder Preisoper „La Cabrera" und seine Orchesterstücke „Les Heures dolentes" erweckt hatten, mit einem neuen tieftragisch gehaltenen Orchestergemälde „Le Chant de la Destinée", denn die trübe Gesamtfärbung wird durch die Instrumentation genügend variiert, um das Interesse wachzuhalten. In der Anwendung schroff dissonierender Trompeten scheint freilich der junge Tonsetzer nur den einen Zweck verfolgt zu haben, das „Heldenleben" von Richard Strauß zu überbieten, was ihm leider gelungen ist. Jedenfalls fehlt es aber dem Werke nicht an Leidenschaftlichkeit und persönlichem Charakter. Chevillard überraschte dagegen durch eine merkwürdig unfertige „dramatische Ouvertüre" des allerjüngsten zweiten Rompreises Jules Mazellier, der im nächsten Jahre den ersten Rompreis zu erwerben hofft und daher schülerhaft korrekt schreibt, um bei den konservativen Herren der Kunstakademie nicht anzustoßen. Vor das große Publikum gehört aber ein solches Übungsstück nicht, und Chevillard scheint es bloß angenommen zu haben, um den Unsinn der offiziellen Kunstpflege darzutun, die Colonne und ihm je 15000 Franken Subvention gibt, damit sie in jedem Jahr drei Stunden ihrer Programme neuen Werken französischer Tonsetzer widmen. Chevillard hatte seinem unerbittlichen Komitee den edlen Verzicht auf diesen Sündenlohn vorgeschlagen, war aber auch in diesem Punkte unterlegen. Es ist leider zu fürchten, daß auch diese Subvention nicht genügen wird, um das berühmte Konzertunternehmen Lamoureux', das nun schon zum siebentenmal innerhalb 26 Jahren sein Lokal hat wechseln müssen, dauernd über Wasser zu halten. — Der Herbstsalon setzte die gute Sitte fort, neben den bildenden Künsten auch der Musik zu dienen. Er veranstaltete sieben Nachmittagskonzerte für Kammermusik, deren erstes am 3. Oktober stattfand. Es wurde sehr glücklich eröffnet durch ein Klaviertrio von Albert Roussel, der auf den Spuren von César Franck wandelt und namentlich melancholische Motive eindringlich durchzuführen versteht. Die beiden lebhaften Sätze sind dagegen zu sprunghaft geraten. Ein junger spanischer Komponist Joaquin Turina führte dann mit dem ausgezeichneten Streichquartett Parent zusammen zum erstenmal ein Quintett vor, das an furchtbaren Längen leidet, aber im Andante und Scherzo ansprechendes Talent verrät. Zwei Konzerte wurden ausschließlich belgischen Tonsetzern gewidmet, unter denen der verstorbene Lekeu, Vreuls und Jongen hervorragten. Im übrigen dominierten die Namen César Franck, Vincent d'Indy, Claude Debussy und Chausson. Die Schwäche bildete der vokale Teil, sowohl was die Wahl der vorgeführten Liederkompositionen, als was ihren Vortrag betrifft.

Felix Vogt

PRAG: Unser Konzertleben regt sich im Oktober noch kaum. Das erste „Philharmonische" wurde bei voller Streikstimmung des Orchesters absolviert. Messchaert langweilte das Publikum mit Mahlers Kindertotenliedern. — Im Dürerbund setzte Boruttau seine Wärme und geschmackvolle Gesangskunst für Beethoven als Liederkomponisten erfolgreich ein, und der Pianist Bergmann interessierte mit einem prachtvollen Konzert von Wilhelm Friedemann Bach. Sonst war Ruhe über allen Klavieren und Geigen.

Dr. Richard Batka

STRASSBURG: „Habemus papam", verlautet allerdings nur als unverantwortlichen Gast,

ie das sehr unpersönliche Programm des Abonnementskonzertes erwies: Hanz Pfitzner ıt als Konservatoriums- und Konzertdirektor Straßburg nunmehr hoffentlich den sicheren afen gefunden, woselbst er sich, uns und vor lem der Kunst zum Heile, eine gesegnete irksamkeit entfalten möge! Sein Debüt mit :r „Freischütz"-Ouvertüre und Beethovens ıchter" gestaltete sich äußerst verheißungs- ıll, mag auch gewissen Kreisen hier vor der enialität grauen. Sonst bot die Konzertsaison ın Bemerkenswertem bisher einen Abend ıslers mit etwas fadem Programm, aber aus- zeichnetem Spiel (bis auf etliche „Holzeffekte" :r linken Hand!), ein Auftreten des vor- :fflichen Flonzaley-Quartetts im Ton- instlerverein, an dem besonders ein Opus -dur) von Sinigaglia, namentlich in seinen kanten und feingearbeiteten Allegri, inter- sierte, einen Trioabend der Herren Walter, :hmidt und Stennebrüggen (Klavier), so- :e ein Orgelkonzert des Organisten Rupp. ie Australierin Amy Castles erwies sich im stgenannten Konzert als glänzender Koloratur- ıpran. Dr. G. Altmann

WIEN: Madeleine Cocorescu, eine Schülerin Therns und Sauers, hat den Pianistenreigen :s Jahres eröffnet: eine graziöse Begabung, in :r Atmosphäre des Gefälligen und Eleganten ı heimischesten, von allem Bloslegen wirk- :her musikalischer Mysterien meilenfern. Von ner Art, über die Brahms das entzückende ort hatte: „Es spielt immer eine besser als e andere und manche spielen sogar noch hlechter". Manche zum Glück freilich auch ›ch besser: Thea Leischner zum Bei- iel, der nur noch das Podiumfieber vieles rstört, die aber, wenn ihre Nerven ihr cht rhythmische Streiche spielen, verträumt ›etisches mit ernstlicher Innigkeit zu inter- ‹etieren vermag. Von Paul Weingarten gilt ınliches: seltsam aber, wie anämisch und ıstet sein noch vor zwei Jahren so freudiges aturell und seine plastische Fähigkeit geworden t. Einzelnes ist wirklich vollendet, vornehm, ırchaus empfunden; anderes wieder merk- ürdig ruhelos, hysterisch verschleiert, ge- ssentlich schattenhaft: einseitiges Missver- ehen Godowskyscher Einseitigkeit. — Zwei freuliche Geiger: Joachims Nichte und :hülerin Adila von Arány, die durch Breite ıd Fülle des Tons, gefestigte und unvordring- :he Technik und durch die beseelte Wärme rer musikalischen Noblesse gefesselt hat und :i weniger strenger Zurückhaltung ihres zweifel- sen Temperaments noch stärker wirken könnte, ıd Cesare Barrisson, dessen liebenswürdig- :hwungvolle Bravour nicht nur in edlen Werken · er hat Bach sehr schön gespielt — sondern ıch in Virtuosenstücken immer die Grenzen :s Künstlerischen respektiert. — Der Sänger lan Hall: angenehme, wenn auch schwache ittel; ein etwas gutturaler Tenorbariton, stark ır Manier neigend mit einem Übermaß an verkünsteltem Falsett und einem Untermaß an echter Empfindung. — Schliesslich zwei Aufführungen des jungen Tonkünstler-Orchesters. Die eine, in der man — in Brahms' Alt-Rhapsodie — die herrlichen Mittel der durch arge Befangenheit und Abhängigkeit vom Dirigenten unfreien Münchnerin Francis Thiecke noch nicht nach ihrem Wert einzu- schätzen vermochte, hat wieder gezeigt, wie verfehlt die einen neu zu schulenden Orchester- körper unbedingt verwirrende Dirigentenmehr- zahl wirkt: unter Stavenhagens kühl-tüchtiger Leitung schien all der Glanz, die Tonpracht, der Elan verschwunden, der unter Nedbals feurigem Impetus verblüffte. Auch das zweite- mal: bei der Feier für die verstorbenen Meister Ignaz Brüll und Edvard Grieg. Des Nord- länders Klavierkonzert kann nicht sprühender und schmiegsamer begleitet, die „Herbst- ouvertüre" nicht klangedler gespielt, des viel- geliebten und von Herzen betrauerten Ignaz Brüll feines und stilles Musikantentum nicht reizvoller und in zarterer Lebendigkeit zu tönender Erfüllung gebracht werden, als es durch das Tonkünstlerorchester unter Nedbal mit dem Vortrag seiner „Ouvertüre pathetique", seiner von volksliedmäßiger Heiterkeit erfüllten F-dur Serenade und seine Klavier-Rhapsodie (mit Orchesterbegleitung) geschehen ist. Letztere, sowie das Griegsche Konzert, mit Wera Schapira am Klavier. Eine Überraschung. Der jungen Künstlerin frenetische Gesundheit und ihr früher manchmal fast zum Derben neigendes Brio ist jetzt so schön gebändigt, all ihre Frische und Unbefangenheit so durchaus ver- innerlicht und emotioniert, dass sie sich durch diese — nicht nur äusserlich — blendende und dabei von starkem Gefühl aufs feinste diffe- renzierte Leistung in die erste Reihe lebender Klavierinterpretinnen gerückt hat.

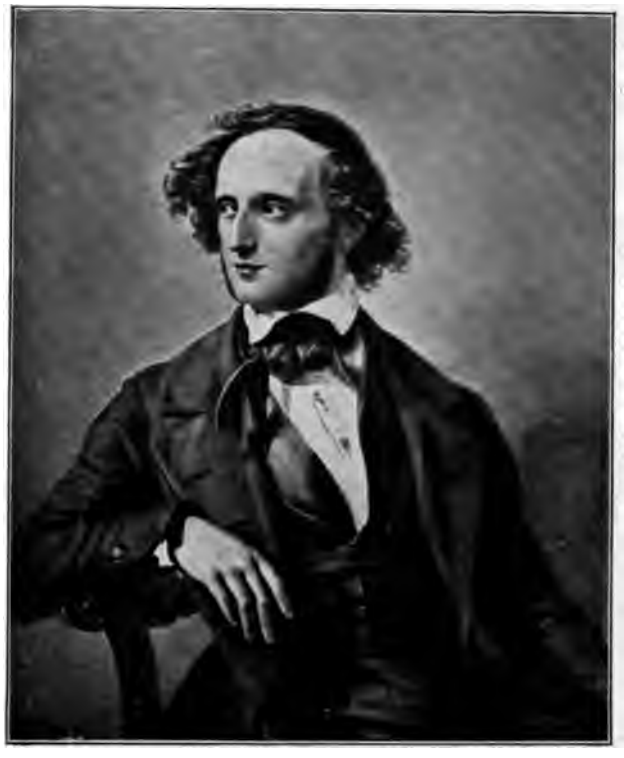
Richard Specht

WIESBADEN: Im Künstler-Verein gastierte das Brüsseler Streichquartett, das mit seinem Schumann- und Beethoven-Vortrag nicht recht durchzudringen vermochte, dagegen ein äußerst pikant geschriebenes Quartett — eigent- lich wohl mehr eine Suite — von Debussy zu brillanter Wiedergabe brachte. Im Kurhaus: eine Joachim-Feier mit Aufführung einer der in klassischem Stil sich bewegenden Ouvertüren des dahingeschiedenen Meisters. Ebenso eine Grieg-Feier, bei der namentlich einige noch weniger bekannte Lieder des norwegischen Ton- poeten lebhaft ansprachen. Auch das erste Konzert im Hoftheater (unter Mannstädt) brachte einen Grieg: die „Herbst-Ouvertüre", die aber kaum tiefere Wirkung auslöste. Sehr schön spielte Sauret das temperamentvolle Dvořák'sche Violinkonzert; noch schöner viel- leicht Eugène Ysaye im Kurhaus ein Violin- konzert (E-dur) von E. Moór, das freilich einer so kräftigen Unterstützung bedurfte, um nach- haltiger zu wirken. Otto Dorn

Aus Anlaß seines 60. Todestages widmen wir den gesamten Bilderteil des vorliegenden Heftes Felix Mendelssohn-Bartholdy. Wie so oft in der Kunstgeschichte, war auch in der Beurteilung dieses Meisters nach der enthusiastischen Verehrung, deren er sich bei seinen Zeitgenossen in so außergewöhnlichem Maße zu erfreuen hatte, nicht zuletzt durch die Schuld seiner einseitigen Nachahmer allmählich eine Unterschätzung seiner tonsetzerischen Bedeutung und musikgeschichtlichen Stellung eingetreten, die erst in neuerer Zeit wieder einer gerechteren Würdigung Platz zu machen beginnt. In seiner ausgezeichneten Mendelssohn-Monographie (in der verdienstvollen Sammlung „Berühmte Musiker", Verlagsgesellschaft Harmonie in Berlin) sagt Ernst Wolff mit Recht: „Daß dem Menschen Mendelssohn der harte Kampf mit der Not des Lebens erspart blieb, hat zweifellos seinen Schöpfungen das eigentümliche Gepräge harmonischer Abgeklärtheit und inneren Friedens gegeben. Seine Natur war zu aufrichtig, sich ein schmerzliches Pathos anzuquälen, das nicht innerlich erlebt war, und für den Kummer, der auch ihm nicht erspart blieb, fand seine Kunst mehr den Ton elegischer Sanftmut als wild aufbäumender Leidenschaft. Aber gerade diese unter Tränen lächelnde Anmut, dieser volle, innige Gefühlston, der sich nur in seinen schwächeren Werken gelegentlich zur Sentimentalität verdünnt, geben im Verein mit dem keck sprudelnden Humor der Kunst Mendelssohns die unnachahmliche persönliche Note, und die kristallene Durchsichtigkeit und das wundervolle Ebenmaß seiner musikalischen Form sichern ihm für immer einen Ehrenplatz unter den klassischen Meistern der Tonkunst." Und vom „Paulus" z. B. urteilt Hermann Kretzschmar: „Die Zeit, wo über dieses Werk einfach zur Tagesordnung übergegangen werden könnte, ist noch sehr fern." — Wir beginnen mit dem Porträt Mendelssohns nach dem im Besitz des Herrn Geheimrats Ernst von Mendelssohn-Bartholdy befindlichen Ölgemälde von Wilhelm Hensel, dem wir ein Jugendbild folgen lassen, gemalt 1821 von C. Begas, Kopie von Ch. Horsfall (im Besitz von Fräulein Dora Wach in Leipzig). Hieran schließt sich ein Porträt nach dem Original im Besitz des Herrn Paul Joachim in Berlin. Es folgen: die Wiedergabe der Mendelssohn-Büste von Hermann Knaur und Mendelssohn auf dem Totenbett nach der Zeichnung von Bendemann (im Besitz des Herrn Geheimrats Wach in Leipzig). Den Schluß bildet die Ansicht des Studierzimmers des Meisters in seiner letzten Leipziger Wohnung (Königstraße 5 I, jetzt No. 12), nach einem von M. Wach kopierten Aquarell von Felix Moscheles. Für die liebenswürdige Überlassung der Bilder sind wir den Berliner Verlagshäusern B. Behr (Gemälde von Hensel) und Gesellschaft Harmonie (die übrigen Blätter mit Ausnahme der Büste von Knaur) zu besonderem Dank verpflichtet.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Nach dem Gemälde von Wilhelm Hensel

Aus den Meisterbriefen fürs deutsche Haus Bd. II (Mendelssohn-Bartholdy Briefe) mit Genehmigung von B. Behr's Verlag, Berlin, hier veröffentlicht.

JUGENDBILDNIS VON
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Nach dem Gemälde von C. Begas

JUGENDBILDNIS VON
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Nach dem Gemälde von C. Begas

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

VII. 4

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
von Hermann Knaur

VII. 4

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
AUF DEM TOTENBETT

Nach einer Zeichnung von Bendemann

VII. 4

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS STUDIERZIMMER
IN SEINER LETZTEN WOHNUNG IN LEIPZIG

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 2

Die Tonkunst hätte gar keine Berechtigung zu existieren, wenn man das, was sie ausspricht, ins klare Wort übersetzen oder in Öl malen könnte.

Ferdinand Hiller

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

F. A. Geissler
August Bungert

August Bungert
„Warum? — Woher? — Wohin?"
Ein Mysterium in drei Teilen,
nach Worten der Bibel, für
Chor, Soli und Orchester

Arno Kleffel
Max Bruch

Julius Röntgen
Edvard Grieg's musikalischer Nachlass

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

AUGUST BUNGERT

von F. A. Geißler-Dresden

Es gibt wohl kaum unter den zeitgenössischen deutschen Tonsetzern einen, der mit so starken Anfeindungen zu kämpfen gehabt hat und noch hat wie August Bungert. Das wird aus seiner eigenartigen Persönlichkeit und aus seinem ganzen Schaffen vielleicht begreiflich, aber doch kann der Allgemeinheit, die sich ja sonst so dicht um allerlei Tagesgrößen schaart, der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie diesem Tonsetzer gegenüber noch eine große Schuld einzulösen hat. Aus tausendfältigem Irrtum, den sich die Welt schon in so vielen Fällen Künstlern gegenüber hat zu Schulden kommen lassen, hat sie eben noch immer nicht die richtige Lehre gezogen; vielmehr muß auch heute noch jeder Schaffende, der abseits von dem vielbetretenen Pfade nach eigener Weise wirkt, darauf gefaßt sein, durch Unverstand und geringe Einsicht in das Wesen der künstlerischen Tätigkeit gehindert, ja vielleicht sogar lahmgelegt zu werden. Eine solche bittere Erfahrung hat der Tondichter machen müssen, von dem im folgenden die Rede sein soll. Gegen ihn und seine Schöpfungen ist mit Waffen gekämpft worden, wie man sie seit dem „Fall Wagner" nicht mehr hätte für möglich halten sollen. Die mächtige Gegnerschaft einflußreicher Persönlichkeiten hat es zuwege gebracht, daß Bungerts Name in den letzten zehn Jahren bei weitem nicht so oft auf den Konzertzetteln zu finden war, wie dies — ganz abgesehen von seinen Musikdramen — seine Lieder und Kammermusikwerke verdient hätten. Ich begrüße darum die vom Herausgeber der „Musik" an mich ergangene Aufforderung, einen Essay über Bungert zu schreiben, als hocherfreuliches Anzeichen dafür, daß sich die Erkenntnis seiner Eigenart und seines Wertes als schaffender Künstler in den maßgebenden Kreisen einzustellen beginnt. Möchten die nachstehenden Zeilen, in denen jede vielleicht bei diesem Falle besonders naheliegende Polemik vermieden werden soll, das ihrige dazu beitragen, um einer großen Leserschar einen Begriff von dem zu geben, was die Kunst des so vielgeschmähten Tonsetzers bedeutet, und sie darauf hinzuweisen, daß in bezug auf Bungert, der sein großes Werk nach dem Worte

Wagners „Deutsch ist, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben" geschaffen hat, gerade deshalb auch die Mahnung des Hans Sachs gelten muß: „Verachtet mir die Meister nicht!"

Lebensgang

Bungert ist am 14. März 1846 in Mülheim a. d. Ruhr geboren und hat sich der Tonkunst schon frühzeitig in die Arme geworfen. Gegen den Willen des Vaters, der bestimmt hatte, daß sein Sohn Kaufmann oder Arzt werden solle, zog er als 14jähriger Knabe heimlich nach Köln, wo Hiller in einer ernsthaften Prüfung seine außerordentliche Begabung feststellte. Zwei Jahre genoß er in Köln einen gründlichen Unterricht, den er von 1862 bis 1868 am Pariser Konservatorium fortsetzte. Dort war besonders der Chopinschüler Mathias sein Lehrer. Diese Pariser Zeit war für den Kunstjünger reich an Entbehrungen und Sorgen und lehrte ihn, in ernsten Tagen sich selbst zu finden. Obwohl er einige Male als Pianist mit großem Erfolge auftrat, entschloß er sich doch nicht zu der Virtuosenlaufbahn, da das Wirken als schaffender Tonsetzer die Krone seiner Wünsche war. Er überließ sich diesem Drange um so bereitwilliger, als er auch an seiner beträchtlichen dichterischen Begabung nicht mehr zu zweifeln brauchte, und ihm so die Möglichkeit winkte, die beiden redenden Künste in seinem Schaffen nach Wagners großem Vorbilde zu vereinigen. Denn, gleich hier sei das ausgesprochen, Bungert ist von Anfang an ein begeisterter Verehrer Wagners gewesen und kennt die Werke des Bayreuther Meisters aus dem Grunde. Nur böswillige Leute konnten ihm später Aussprüche zuschreiben, die geringschätzige Wendungen über Wagner enthalten; Bungert ist viel zu sehr Musiker und allgemein gebildeter Künstler, als daß er so törichte Äußerungen je getan haben könnte. Nachdem er in Kreuznach einige Zeit einen Chorverein geleitet und dadurch die Praxis kennen gelernt hatte, begab er sich nach Berlin, um bei Friedrich Kiel seine abschließenden kontrapunktischen Studien zu treiben. Auch zu Franz Liszt trat er in Beziehungen. Da seine äußeren Umstände sich mit der Zeit günstig gestalteten, durchzog er die Welt und verbrachte besonders schöne Jahre in Italien, wo er noch heute in Pegli bei Genua ein Landhaus besitzt. Sein deutsches Heim liegt am Rhein, in Leutesdorf. Epochemachend im Leben des Künstlers war die Bekanntschaft mit Carmen Sylva, der gekrönten Dichterin, in deren Gesellschaft er sowohl im fürstlichen Schlosse zu Neuwied als auch auf den königlichen Besitzungen in Rumänien Zeiten des künstlerisch anregendsten Verkehrs genoß. So ist der Lebensgang Bungerts einfach, aber doch innerlich so reich gewesen, wie er sein mußte, um ihn die ungeheure künstlerische Arbeit vollbringen zu lassen, die er geleistet hat.

Instrumentalkompositionen

Eine der ersten öffentlichen Anerkennungen, die Bungert zuteil geworden sind, war die Zuerkennung des Florentiner Kammermusikpreises, den er für sein Klavierquartett Es-dur (op. 18) erhielt. Diese Auszeichnung wiegt um so schwerer, als sie durch zwei Meister, wie Johannes Brahms und Robert Volkmann, zuerkannt wurde, deren Richterspruch denn auch seine volle Bestätigung durch die Praxis fand. Denn das Quartett, das durch edle Schönheit der Themen und klare durchsichtige Anlage und Ausführung nicht minder hervorragt wie durch reichen Stimmungsgehalt und einen großen, oft geradezu dramatischen Zug, hat in vielen Aufführungen seine Lebenskraft dargetan und gehört unstreitig zu den wenigen neuzeitlichen Kammermusikwerken, die von bleibendem Werte sind. Man kann angesichts dieses schönen Werkes nur lebhaft bedauern, daß Bungert auf dem Gebiete der Kammermusik nicht mehr geschaffen hat. Gerade er wäre vermöge seiner reichen, frischen und edel-volkstümlichen Melodik, die sich mit reifstem technischen Können und der Fähigkeit aparten Ausdrucks paart, vielleicht der Mann gewesen, den die Kammermusik gebraucht hätte, um nicht in den Zustand der Vernachlässigung zu verfallen, in den sie leider seit geraumer Zeit versunken ist.

Von Klavierkompositionen sind die Albumblätter „Aus jungen Tagen" (op. 9) zu erwähnen, zwölf Klavierstücke von wechselnder Empfindung, aber stets gleichbleibender Vornehmheit des Ausdrucks und einer Feinheit der Komposition, die um so wertvoller ist, je natürlicher sie sich gibt. Einige Stücke aus dieser Sammlung hat der Komponist in das Heft „Aus meinem Wanderbuche" (op. 53) übernommen. Die bedeutendste Klavierkomposition Bungerts ist unstreitig sein op. 13: „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema". Ein wie aus Stein gemeißeltes, kraftvolles Thema wird hier mit so vollendeter Meisterschaft variiert, daß man den unerschöpflichen Reichtum der Phantasie ebenso anstaunen muß wie die glänzende technische Ausführung, die in der prachtvollen Fuge ihre Krönung erfährt. Franz Liszt, dem Bungert diese Variationen vorspielen durfte, äußerte sich darüber voll rückhaltloser Anerkennung, und seitdem ist diese Komposition mit vollem Recht oft den monumentalen Händel-Variationen von Brahms an die Seite gestellt worden.

Auch Orchesterwerke größeren Umfangs hat Bungert, da ihn seine ganze Beanlagung zum Lied und zum Musikdrama drängte, nur wenige geschaffen. Das bedeutendste ist die symphonische Ouvertüre „Torquato Tasso", mit der er sich als ein Tonsetzer von ausgesprochener Eigenart bewährt. Die Ouvertüre ist gleichsam eine musikalische Schilderung der psychologischen Vorgänge in dem Goetheschen Drama, an dessen

Verlauf sie sich im Aufbau eng anschließt. Die Art der Themenbildung und -verarbeitung weist bereits in diesem op. 14 auf die großen Musikdramen der späteren Zeit hin, und auch in der Instrumentation findet sich schon jener eigentümliche Gesamtklang, der mit seiner oft herben Nebeneinanderstellung der gegensätzlichen Orchesterfarben ebenso auffällt wie durch die häufige Hervorhebung eines Themas durch neuartige Instrumentalkombinationen, die in den Musiktragödien des Künstlers später so manchem „fremd vorm Ohr" klangen. Man hat im Laufe des hitzigen Kampfes, der gegen Bungert geführt wurde, ihm u. a. auch den Vorwurf gemacht, daß er die moderne Polyphonie nicht beherrsche. Wie unbegründet dieser Tadel ist, kann jedermann schon aus dem geradezu meisterhaften Durchführungsteile der Tasso-Ouvertüre ersehen, in dem die vier Hauptthemen (Tasso, Leonore, der Herzog und Antonio) in glänzendster Weise miteinander verwebt sind. Das andere große Orchesterwerk Bungerts ist das symphonische Gedicht „Auf der Wartburg", ein Tongemälde, in dem die Schatten einer ehrwürdigen Vergangenheit sich beleben und endlich das Lutherlied „Ein' feste Burg ist unser Gott" siegesgewaltig erklingt als Kennzeichen der unvergänglichen Kulturtat, die mit Luthers Bibelübersetzung auf der Burg der heiligen Elisabeth vollbracht wurde. Die beiden genannten Orchesterwerke liefern übrigens den Beweis dafür, daß Bungert sich die von Liszt geschaffene Weiterbildung des orchestralen Stils durchaus zu eigen gemacht hat, also auch in dieser Hinsicht ein moderner Musiker im wahrsten Sinne des Wortes ist.

Da es nötig sein wird, die Musikdramen der „Homerischen Welt" in einem besonderen Abschnitt zu behandeln, so sei gleich hier die Musik zu Goethes „Faust" genannt, die der Meister vor einigen Jahren auf Einladung des Rheinischen Goethe-Vereins für dessen erstes Goethe-Festspiel in Düsseldorf geschrieben hat. Mit Begeisterung ging der Tondichter an die Arbeit, die ihm allerdings dermaßen unter den Händen wuchs, daß sie die Verteilung des ganzen „Faust" auf vier Abende nötig macht. Man kann selbstverständlich darüber sehr verschiedener Meinung sein, ob eine so breite Ausgestaltung des musikalischen Elements dem rein dichterischen Eindruck des „Faust" dienlich ist. Aber das bleibt eine Prinzipienfrage, die jeder nach seinem persönlichen Empfinden entscheiden mag. Tatsache ist, daß die „Faust"-Musik, die Bungert geschaffen, auf die Mehrzahl der Festspielbesucher einen sehr bedeutenden Eindruck gemacht hat, was am besten daraus hervorgeht, daß man den „Faust" mit Bungerts Musik für das nächste Jahr wieder viermal auf das Düsseldorfer Festspielprogramm gesetzt hat. Während die meisten früheren Faust-Musiken nach alter Weise teils den Text unmittelbar in Liedform umwandelten, teils melodramatischer Art waren, hat Bungert im modernen Sinne eine Musik zu

schreiben versucht, die den Stil des Musikdramas, soweit dies ohne fortlaufende Singstimmen möglich ist, auf das Goethesche Werk überträgt, so daß die Tonkunst nicht nur als gelegentliche Helferin, sondern als ebenbürtige Schwester neben die Dichtkunst tritt. Natürlich wird dadurch der musikalische Teil ziemlich umfangreich, und es ist kein Wunder, daß alle, die den „Faust" lediglich als rezitierendes Drama betrachtet wissen wollen, das Bungertsche Prinzip für unrichtig halten. Jedenfalls hat Bungert auch mit seiner „Faust"-Musik einen neuen Weg gefunden, und das sollte ihm doch gerade in unseren Tagen, in denen Selbständigkeit der Gedanken so selten ist, hoch angerechnet werden.

Lieder

Wenn Bungerts sonstiges Schaffen oft auf starken Widerspruch gestoßen ist, so hat man ihn auf dem Gebiete des Liedes rückhaltlos als Meister anerkannt, ja, in vielen Fällen ist sogar der Liederkomponist Bungert gegen den Musikdramatiker gleichen Namens ausgespielt worden. Bei genauerer Betrachtung aber wird man finden, daß gerade aus der Klavierbegleitung seiner Lieder, in der der Künstler mit Vorliebe das ganze Milieu des vertonten Textes zeichnet, so manche Brücke zu den Musikdramen hinüberführt. Wie Bungerts erste Veröffentlichung die „Jungen Lieder" (op. 1—7) waren, so ist er dieser Kunstform sein ganzes Leben hindurch treu geblieben und hat hier eine Fruchtbarkeit des Schaffens bekundet, die allein schon eine Lebensarbeit für so manchen Musiker darstellen würde. Enthalten doch z. B. die drei Hefte der „Volks- und Handwerkerlieder" nicht weniger als neunzig Kompositionen.

Die Lieder Bungerts, die im einzelnen hier zu charakterisieren aus Gründen des Raumes unmöglich ist, haben bei all ihrer individuellen Verschiedenheit doch eine gemeinsame Eigenschaft: die Einfachheit der Melodik. Während die Entwicklung des modernen Liedes sonst eine Richtung eingeschlagen hat, die sich von der schlichten Gesangsweise immer mehr entfernt, die Singstimme meist bloß deklamierend verwendet und den Schwerpunkt der ganzen musikalischen Konzeption in die Begleitung verlegt, ging Bungert auch hier insofern eigne Wege, als er die kurze, knappe, volkstümlich-einfache Melodie in seinen Liedern als grundlegendes Element beibehält und in vielen Fällen für alle Strophen der Dichtung gleichmäßig unterlegt, also dem durchkomponierten Gesangsstück mit vollem Bewußtsein das Strophenlied gegenüberstellt. Dazu gehört natürlich eine Plastik der Melodie, die es ermöglicht, dasselbe Thema nur durch den Vortrag oder durch kleine Schattierungen in der Begleitung zur verschiedenartigsten Wirkung zu bringen. In diesem Punkte liegt auch zum großen Teile der Grund für die volkstümliche Wirkung der Bungertschen Lieder. Wer diesem

Prinzip gegenüber etwa den Vorwurf der kunstlosen Einförmigkeit erheben wollte, der sei nur an Carl Loewe erinnert, in dessen unsterblichen Balladen ja auch die Beibehaltung einer durchgehenden und immer aufs neue wiederkehrenden Melodie so häufig zu bemerken ist.

Übrigens hat Bungert bei diesen seinen Strophenliedern sich in den Vor- und Zwischenspielen glänzende Mittel zur Stimmungsmalerei geschaffen. Mit wenigen aparten Akkorden zeichnet er zwingend das Milieu oder die Situation, und die Nachspiele, die das Lied ausklingen lassen, enthalten oft überraschende Schönheiten und Feinheiten.

Wie modern dabei Bungert in seinen Liedern ist, das erkennt man aus seiner Harmonik, seiner Rhythmik und besonders aus der ruhigen Sicherheit, mit der er für jedes Lied die Grundstimmung festzuhalten weiß. Im Gegensatze zu denjenigen Liederkomponisten, die jedes Wort des Textes musikalisch zu illustrieren sich bemühen und deshalb vor lauter feiner Kleinarbeit nur schwer zu einer großen Linie, zu einem Ganzen gelangen, legt Bungert den Hauptwert auf die musikalische Totalität jedes Liedes und läßt sie durch die Einzelheiten der Begleitung nur verstärken. Wie das gemeint ist, ersieht man am deutlichsten aus den „Handwerkerliedern", in denen jedes Lied von dem Geräusche begleitet wird, das für das betreffende Handwerk charakteristisch ist. Der Schuster wird durch kurze, pochende Schläge charakterisiert; der Töpfer durch ein Summen, das uns die rasch umlaufende Drehscheibe fast sichtbar vor Augen führt; den Schmied erkennen wir an den wuchtigen Schlägen und dem metallischen Klingen, und den Seiler an einem eigenartigen Schwirren — alle diese überraschend naturgetreuen Wirkungen werden mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht. Diese musikalische Nachahmung von Naturklängen gibt überhaupt den Bungertschen Liedern eine eigenartig lebendige Färbung und tritt auch in den großangelegten Balladen und Hymnen nicht ganz zurück, in denen der Tonsetzer seiner Neigung zum Pathetischen, stark Bewegten freien Lauf läßt. Ferner gelingt es dem Komponisten meist ganz überraschend, die Lokalfärbung der von ihm komponierten Gedichte zu treffen. Wie in den „Italienischen Liedern" der Charakter des Landes unverkennbar gezeichnet ist, so auch in den „Serbischen Liedern" (op. 56), unter denen besonders „Mädchen und Pferdchen" als Perle gerühmt werden darf. Da es unmöglich ist, dem verschwenderisch reichen Liederschatze Bungerts hier auch nur annähernd gerecht zu werden, so seien im folgenden nur einige dieser Schöpfungen genannt, die geeignet sind, dem Fernstehenden einen Begriff von der Vielseitigkeit Bungerts als Liederkomponisten und seiner Bedeutung als solchen zu geben: „Liebesbriefe in Liedern" (op. 26) sind Lieder von ganz neuartiger Färbung, das „Vaterunser", das Karl Scheidemantel oft gesungen

hat, zeugt von der Gemütstiefe und dem Empfindungsreichtum seines Schöpfers ebenso wie „Maria an der Wiege", der vielgesungene, ergreifende „Sandträger" oder die „Bettlerliebe" aus den „Gestalten und Erinnerungen". Sehr bekannt sind ferner „Die Scheuerfrau am Christabend", „Sein Weib" aus den „Dramen in Liedern", „Über die Haide" und „Schwanengesang" aus dem Zyklus „Verlorene Liebe, verlorenes Leben", „Trunkene Hände" und „Holdes Wissen" aus den „Liedern aus der Verschollenheit" (op. 55), sowie die Lieder des „Carmen Sylva-Albums".

Als Liederkomponist hat Bungert früh allgemeine Anerkennung gefunden. Äußerte doch schon der in seinem Urteil so scharfe Hans v. Bülow: „Von den lebenden Komponisten hat außer Johannes Brahms keiner eine solche Visitenkarte abzugeben wie August Bungert" und gestand doch Richard Pohl, der bekannte „älteste Wagnerianer", ein, daß er seit Wagner und Liszt keinen so tiefgehenden Eindruck gehabt habe als durch die Bungertschen Gesänge. Doch trotz dieser günstigen Beurteilung der Fachleute drangen die Lieder erst dann in das große Publikum, als Meisterinnen des Liedergesanges wie Lilli Lehmann und Lillian Sanderson sich für sie einsetzten und ganze Abende ausschließlich mit Bungertschen Liedern veranstalteten. Seitdem stand der Name Bungert oft auf dem Programm eines Liederabends, bis die leidenschaftliche Gegnerschaft, die sich der Tonsetzer durch seine Musikdramen erwarb, auch auf seine übrigen Schöpfungen übergriff. Die Sänger und Sängerinnen befürchteten wohl, irgend einen einflußreichen Bungertgegner zu verstimmen, wenn sie dessen Lieder sängen — und so ist es gekommen, daß gerade in den letzten Jahren eine Vernachlässigung der Bungertlieder zu verzeichnen war, die angesichts ihres künstlerischen Wertes ebenso unbegreiflich wie bedauerlich erscheint. Doch wird sich auch das sicherlich wieder ändern; seine Rheinlieder klingen im Rheinland fast allerorten, ja das Lied „Bonn" ist beinahe so volkstümlich geworden wie „Alt-Heidelberg, du feine", und jenseits des Weltmeers ist sein „Chorlied der Deutschen in Amerika" (Text von Rittershaus) zum stolzen Bekennerliede unseres Volkstums geworden, während sein Chor „Erinnerung" aus den „Mondscheinliedern" beim Deutschen Sängerfeste in New York als Preislied gesungen wurde und dem Tondichter die Ehrenmitgliedschaft des Deutschen Männergesangvereins Philadelphia eintrug.

Wenn man die Lieder Bungerts in ihrer Gesamtheit betrachtet, so wird man erkennen, daß die darin zum Ausdruck kommende unbeschränkte Wandlungsfähigkeit und Vielseitigkeit des Komponisten einerseits zwar Zeugnis von seiner bewundernswerten Schaffenskraft ablegt, andererseits aber auch bewirkt, daß man von einem einheitlichen Bungertschen Liederstil nicht sprechen kann. Die Proteusnatur des Komponisten, die sich

jedes Stoffes in anderer Art zu bemächtigen weiß, scheut naturgemäß vor einer bestimmten Formel zurück. Es gibt Leute genug, die darin einen Mangel sehen; ich aber glaube, daß sich diesen Verzicht auf eine feststehende Schreibart ein Künstler wohl gestatten kann, der aus einer Überfülle von Gedanken das Recht auf unbedingte Freiheit des Ausdrucks herzuleiten vermag.

Musikdramen

Bungert hat nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß er in den Musiktragödien (die Bezeichnung stammt von ihm) der „Homerischen Welt" seine Lebensarbeit gesucht und gefunden hat. Darum muß diesen Werken im Rahmen der vorliegenden Studie auch eine ausführlichere Betrachtung zuteil werden. Dabei sei gleich im voraus betont, daß dem Schreiber dieser Zeilen nur die vier Dramen der Odyssee („Kirke" mit dem Vorspiel „Polyphemos", „Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr" und „Odysseus' Tod") bekannt sind, während er in die beiden Ilias-Dramen „Achilleus" und „Klytämnestra" noch keinen Einblick hat nehmen können.

Darüber, daß in den Gesängen des Homer Stoffe ruhen, die sich zur Bühnendarstellung vorzüglich eignen, und daß die Gewinnung dieser Stoffe für die Bühne eine gewaltige Bereicherung bedeutet, sind die Meinungen wohl kaum mehr geteilt. Die Homerischen Epen sind ein künstlerisches Weltgut, dessen Umwertung in musikdramatische Form schon so manchen großen Geist beschäftigt hat. Die gewaltige Schwierigkeit lag nur darin, die breite epische Erzählung dramatisch zusammenzufassen und psychologisch dermaßen zu vertiefen, daß die Musik, entsprechend den modernen Anschauungen, nicht als eine äußere Zutat, sondern als das Bindemittel erscheint, durch das die einzelnen Teile zu einem organischen Ganzen zusammengefügt werden.

Schon die Tatsache, daß Bungert sich dem so lange unbenutzt gelassenen Stoffe zuwandte und ihn mit starker Hand in sechs großen Dramen zu gestalten vermochte, bedeutet ein Verdienst, das man ihm angesichts der nach Wagner eingetretenen Stagnation nicht abstreiten sollte. Denn er hat dadurch fast ein künstlerisches Neuland entdeckt, da doch schon die einfachste Betrachtung seiner Dichtungen lehrt, wie innig er, im Gegensatz zu den Dichtungen der Gluckschen klassischen Opern, den antiken Stoff mit modernem Geist und Empfinden zu durchdringen gewußt hat. Während die Wagnerepigonen in der nordischen Sagenwelt umher suchten, aber trotz aller Bemühungen dort nichts Großes und Lohnendes mehr fanden, wandte Bungert diesem Schauplatz kühn den Rücken und zog in das Land, in dem Homers Sonne lächelt. Als ein genauer Kenner nicht nur Homers, sondern auch aller sogenannten „Zykliker", in deren

Dichtungen sich die Ergänzung oder Fortführung der Homerischen Epen findet, arbeitete er seine Texte unter sorgfältigster Verwendung aller vertiefenden Motive aus. Ja, so mancher klassische Philolog, der sich über „Willkürlichkeiten" in den Bungertschen Bühnendichtungen entrüstet, würde beschämt verstummen, wenn er aus den mit Randbemerkungen und Vergleichsstellen bedeckten Handexemplaren des Künstlers ersehen könnte, wie dieser die eindringendsten Studien gemacht und dazu antike Schriftsteller herangezogen hat, die tausend Gebildeten kaum dem Namen nach bekannt sind.

Nun finden sich unzweifelhaft in den Textbüchern der „Homerischen Welt" zahlreiche Stellen, die sprachlich oder dichterisch nicht einwandfrei sind; aber ihnen gegenüber stehen auch wieder Partieen, deren dichterische Schönheit anerkannt werden muß. Einige Proben mögen das beweisen.

So zeichnet die einsam in Sehnsucht des ihr verheißenen Helden wartende Kirke ihren Seelenzustand mit folgenden Versen:

Einsam Leuchten ist Verzehren!
Urkraft heil'ger Gottesgaben
Will ich liebend, schaffend mehren,
Heldenliebe soll mich laben.
Was gilt mir die Kraft
Der Sonne im Blut,
Wenn jubelnd ein Held
Mir im Arme nicht ruht?

Und als Odysseus an das goldene Gitter der Zauberin pocht, tut er es mit dem markigen Spruch:

Schwertesknauf, Schwertesknauf
Sprenget alle Tore auf.

Den Anblick des Sonnenreiches der Kirke begrüßt der Held mit den Worten:

Sonne, Sonne blendet mein Auge,
Urquell des Lebens strömt auf mich ein!
Lachende Ströme heiligen Lichtes
Schüttern und rütteln durch Mark und Bein.
Lacht mir das Licht in melodischen Tönen?
Strahlen die Töne klingenden Schein?

Auch der Widerstrebende wird zugeben müssen, daß [illegible] Worten nur eine Dichtung redet, die weit über dem [illegible] Wagner an Opernbüchern geboten worden ist. Und [illegible] wie Bungert seine Gestalten seelisch vertieft, wie er [illegible] Mythos das allgemein Menschliche herauszuheben [illegible] Gemüts zu gestalten bestrebt ist, sei im folgenden [illegible]

gesang angeführt, den Kirke und Odysseus anstimmen, als sie einander in Liebe gefunden haben. Aber es ist nicht die wilde, sinnlich-begehrende Liebe, sondern jene edlere, die im geliebten Gegenstande die Ergänzung des eigenen Wesens sucht. Den Menschen zieht es hinauf in reinere Höhen, die Göttin aber muß sich zum Menschentume herabneigen, um glücklich zu sein. Odysseus singt:

Was ist Menschsein, als das Sehnen,
Sich zur Gottheit aufzuschwingen
Und im Arme höh'rer Wesen
Menschenleides zu genesen,
Höh'res Dasein zu erringen,
Reinern, höhern Tons zu klingen
Und im Kampf auf dunkler Erden
Sel'ger Übermensch zu werden?

Und Kirke antwortet dem himmelstürmenden Helden mit dem tiefen Bekenntnis:

Was ist Gottsein als das Brennen,
Sich im Menschen zu ergründen
Und im holden Mensch-Erkennen
Eignes Ebenbild zu finden,
Tief aus treuen Menschenaugen
Erdenlust und Schmerzen saugen
Und in seligem Vereinen
Weinen können, wie Menschen weinen?

Wenn ich weiter nur an die Einführung der rührenden Figur des Hyperion in der „Heimkehr", an des Odysseus großen Monolog im selben Werke: „Ist das Ithaka, ist das mein Herd?", sowie an den ganzen prachtvollen Aufbau des Schlußakts der „Heimkehr" erinnere, über dessen Wucht und innerer Größe man vollkommen das Gemetzel vergißt, das der Held unter den Freiern anrichtet; wenn ich die schönen Worte anführe, mit denen Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kirke, zu Anfang des Vorspiels zu „Odysseus' Tod" nach seinem unbekannten Erzeuger fragt:

Sind Väter stets
Von ihren Söhnen fern?
Muß ich allein den Speer,
Die Lanze werfen
Und schwingen das Schwert
Nur mir zur Lust?

und wenn ich den kurzen Rachegesang der Despoina noch anführe:

O Meere und Erde,
O Vater und Mutter!
Laßt mir's gelingen, ihn mir zu fesseln,
Gönnt mir die Rache an seinem Sohn!

Laßt ihn mich fangen
Den milchbärtigen Helden,
Zu meinem Sklaven
Zwing' ich ihn mir;
Mitleid, Mitleid schürzt mir das Netz —

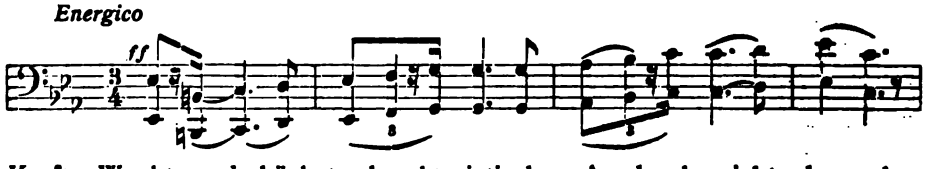
so glaube ich durch diese kurzen Proben schon dargetan zu haben, daß die Textdichtungen Bungerts Anspruch auf hohe Bewertung erheben dürfen. Allerdings sind die Beziehungen der einzelnen Personen und Szenen zueinander oft recht dunkel und mystisch, der Dichter hat, in dem Bestreben, überall innere Verknüpfungen zu schaffen, vielleicht etwas zu viel in seine Bücher „hineingeheimnist" — aber das kann ihren dichterischen Wert an sich nicht beeinträchtigen, sondern zwingt nur jeden, der in die innersten Fäden der vielfach verschlungenen Handlung Einblick gewinnen will, zu eingehenden Studien und liebevollem Sichversenken — eine Forderung, die ja schließlich jedes Kunstwerk stellt, das nicht für die Vielzuvielen geschaffen ist.

Es leuchtet jedem Unbefangenen ein, daß die Musik zu einem unter südlichem Himmel in griechischer Heroenzeit sich abspielenden Dramenzyklus ganz anders in Melodik und Klangfarbe geartet sein muß als die zu einem nordisch-mythologischen Bühnenwerke. Das ist eigentlich eine Binsenwahrheit, und doch wird sie anscheinend von vielen Leuten nicht begriffen. Man hätte es sonst Bungert nicht zum schwersten Vorwurfe machen können, daß seine musikalische Ausdrucksweise von der Wagners beträchtlich abweicht, wenn sie auch im Prinzip, d. h. in der Verwendung von Leitmotiven, die in verschiedenartigsten Umbildungen das Werk beherrschen, ganz auf dem Grunde Wagnerscher Anschauungen aufgebaut ist. Wenn der Komponist der „Homerischen Welt" seine Leitmotive nicht mit der eisernsten Konsequenz durch sein ganzes Werk führt, sondern sie oft durch neue Themen ersetzt oder ergänzt, wenn er der Polyphonie nicht die ausschließliche Herrschaft in seinen Partituren einräumt, sondern oft genug seine Motive nur unter Begleitung eines Tremolos erklingen läßt, so hat er dafür ebenso seine guten Gründe gehabt, wie dafür, daß er auf die Pracht großer Ensemblesätze nicht verzichtete und die theoretisch verpönte „Melodietrompete", von der übrigens selbst Wagner häufig Gebrauch macht, in ausgedehntem Maße verwendet. Um bei letztgenanntem Umstande gleich ein wenig zu verweilen, so möchte ich sagen, daß der metallisch bebende Trompetenton vielleicht sogar eine Notwendigkeit war, denn Bungert stand vor der schweren Aufgabe, seinem Orchester einen bestimmten, eigenartigen Klang zu verleihen, der dem Wesen seines Stoffes entsprach. Und die eiserne Zeit, in der seine Dramen spielen, glaubte er eben durch den bebenden Erzton der Trompeten am sichersten

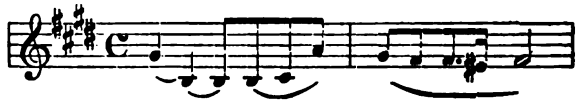
zu charakterisieren. Daß er des polyphonen Stils Meister ist und als Kontrapunktiker es mit jedem anderen aufnimmt, dafür zeugen die glänzenden Ensemblesätze, z. B. das Finale des ersten Aktes der „Heimkehr", das sich als eins der bedeutendsten Stücke erweist, die seit Wagner für die Opernbühne geschrieben worden sind. Und welche Kraft der musikalischen Milieuschilderung ihm zu Gebote steht, das lehrt die Hadesszene in der „Kirke" jeden, der Ohren hat, zu hören.

Was die an Wagners Musik gewöhnten Ohren wohl am meisten befremdet und deshalb vielleicht den Anlaß zu dem Vorwurfe gegeben hat, Bungerts Motive seien nicht tief genug empfunden und nicht psychologisch fein genug erdacht, dürfte der Umstand sein, daß die Themen Bungerts meist auf diatonischer Grundlage beruhen, während sie bei Wagner meist chromatischer Art sind. Aber auch dieser Unterschied liegt in der verschiedenen Art der Stoffgebiete begründet. Keinesfalls ist der oft geäußerte Tadel berechtigt, daß die Bungertschen Motive der Plastik, Klarheit und charakteristischen Eindringlichkeit entbehrten. Zum Beweise des Gegenteils seien im folgenden einige der wichtigsten Themen angeführt. Vater Haydn hat einmal gesagt, den rechten Wert einer Melodie erkenne er daran, daß sie ganz für sich allein, ohne jede Begleitung ihre Wirkung tue; darum seien die folgenden Motive auch nur in dieser Form hier wiedergegeben, damit jeder Leser ohne weiteres die Probe machen kann.

So wird man dem durch das ganze Werk gehenden Hauptmotiv des kämpfenden und siegenden Odysseus:

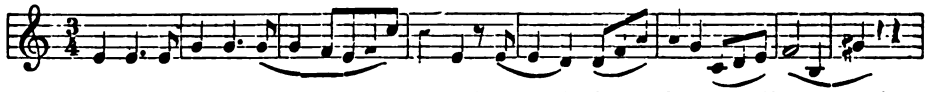


Kraft, Wucht und höchst charakteristischen Ausdruck nicht absprechen können. Und das Sehnsuchtsmotiv:



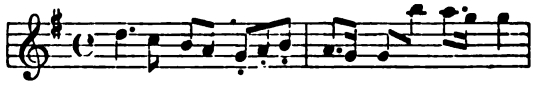
ist in seiner Kürze und Eindringlichkeit ebensowenig zu verkennen, wie das Motiv des edelgesinnten Freiers Hyperion, den tiefste Liebe zu Penelopeia erfüllt:

Und wie schlicht und edel ist die „Heimatsweise“:



aus der sich, in Verbindung mit anderen Motiven, in grandioser Steigerung das schon erwähnte erste Finale der „Heimkehr“ entwickelt.

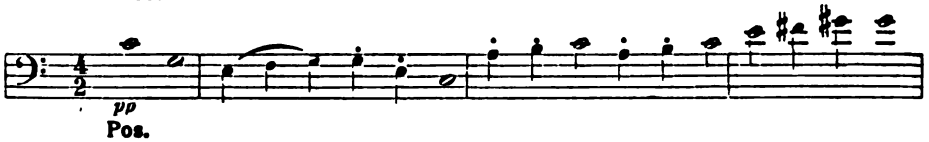
Die Art, in der Bungert ganz nach dem großen Vorbilde Wagners einen szenischen Vorgang durch motivische Arbeit innerlich zu verstärken und musikalisch zu erläutern weiß, sei an einem kurzen Beispiele aus der großen Szene im letzten Akte der „Heimkehr“ dargetan, die den Bogenschuß des Odysseus auf die Bühne bringt. Der als Bettler verkleidete Held erhebt sich und schilt die Freier, daß sie auf seltsame Art ein Weib umwerben. Dazu grollt tief in den Bässen sein Heldenmotiv, mit dem sich das Sehnsuchtsmotiv verwebt, als der vermeintliche Bettler der Trauer Penelopeias gedenkt. Und als er den alten Bogen wieder in der Hand hält, bricht das Bogenmotiv jubelnd durch:



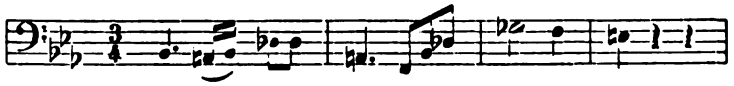
Während ein neues Thema, das „Bogengrußmotiv“, auftritt, herrscht doch im ganzen Orchester das Kampfmotiv, das in hellem Dur im Fortissimo erdröhnt, nachdem der Pfeil, durch ein Harfenglissando überraschend in seinem Schwirren gezeichnet, durch die Äxte hindurchgeflogen ist.

Von dem reichen thematischen Material der „Odyssee“ sei weiter als Beweis für die Plastik und edle Schönheit der Erfindung das Zeusmotiv angeführt, das meinem Empfinden nach Erhabenheit mit Milde in glücklichster Weise verbindet:

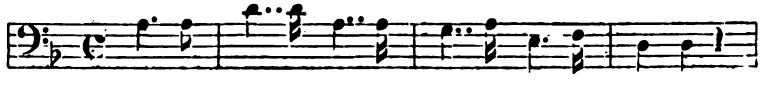
Maestoso



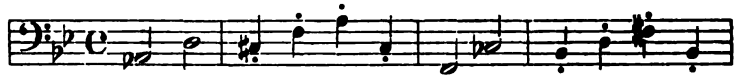
Als sehr charakteristisch sei hier weiter das Bettlermotiv des Odysseus angeführt:



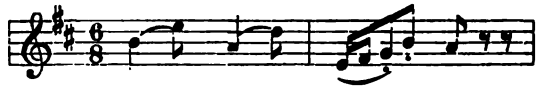
und ferner das Mißtrauensmotiv des Helden, das in der „Heimkehr“ eine so große, für die Charakteristik des Odysseus ausschlaggebende Wichtigkeit hat:



Auch das Motiv Polyphems:



ist zweifellos ebenso knapp und bezeichnend wie das der „Vatersehnsucht", mit dem in „Odysseus' Tod" der Held des Sohnes gedenkt, den ihm Kirke geschenkt:



Und wie innig die Verwebung aller Motive mit der Handlung ist, das beweist die Sterbeszene des Helden, in der sämtliche Themen, die sein Leben und seine Taten, sowie sein Verhältnis zu Kirke kennzeichneten, erklingen und dadurch gleichsam sein ganzes Leben an dem Sterbenden vorüberziehen lassen, bis sein Auge bricht.

Ich muß hier mit der Wiedergabe der Motive abbrechen, sonst würde des Aufzählens kein Ende werden. Wer sich mit den dramatischen Themen Bungerts eingehend beschäftigt, der wird erkennen, daß sie außerordentlich verwandlungsfähig sind und daß der Komponist von der Möglichkeit, durch sie den inneren Zusammenhang der Situationen klarzulegen und die Charaktere psychologisch zu analysieren, den ausgiebigsten Gebrauch im Sinne der Wagnerschen Grundsätze macht.

Jeder Künstler ist „nach seiner Art" und darf nicht mit dem Maße anderer gemessen werden. Gerade daran aber hat man es bisher Bungert gegenüber fehlen lassen. Und doch hat dieser in sechszehn langen Lebensjahren eine künstlerische Arbeit geleistet, mit der er bis zum letzten Takte der von ihm einmal gewählten Art, also sich selbst, treu geblieben ist. Einem solchen großen Werke gegenüber ist es mit schnellem Aburteilen nicht getan, ja, man darf sagen, daß die oft an Gehässigkeit streifende Art des Kampfes gegen Bungert als Musikdramatiker nur ein Beweis für den inneren Wert seiner Werke ist. Denn etwas Belangloses hat noch niemals so heftigen Widerstand hervorgerufen. Und auch die Tatsache, daß das Publikum überall für die „Homerische Welt" Partei genommen hat, wo eines der Werke zur Aufführung kam, müßte den Gegnern, an deren künstlerischem Ernste nicht gezweifelt werden darf, zu denken geben. Man halte doch einmal Umschau unter den unzähligen Musikdramen und Opern der neueren Zeit: Bungerts „Homerische Welt" stellt sich dem suchenden Blicke in der Tat als das in Anlage und Ausführung Größte und Bedeutendste dar, was seit Wagner geschaffen wurde. „Sucht davon erst die Regeln auf!" möchte man darum allen den Widersachern zurufen, die vergessen, daß eine Zeit, die

Weingartners Opern, Siegfried Wagners Bühnenwerke und Schillings' Musikdramen mit dem Respekt aufnimmt, der jeder künstlerischen Arbeit gebührt, kein Recht hat, diesen Respekt der Bungert'schen Riesenarbeit zu versagen, in der — man sage dagegen, was man wolle — ein gewaltiges Wollen durch ehrliches deutsches Schaffen seinen Ausdruck fand.

Die Dresdener Hofoper wird es sich künftig gewiß als großes Verdienst anrechnen, als erste Bühne die vier Odysseusdramen herausgebracht zu haben. Leider hat sie dieses Verdienst dadurch bereits wieder wett gemacht, daß sie nicht Charakterstärke genug besaß, um, allen Gegeneinflüssen zum Trotz, an Bungert und seinem Werke festzuhalten.

Wenn also August Bungert auch noch längst nicht an dem Ziele ist, das sich jedes Künstlers Wunsch in der allgemeinsten Anerkennung seiner Hauptwerke steckt, so darf er doch voll Befriedigung auf sein Leben und Wirken zurückschauen, denn er hat nach eigenem Sinne schaffen dürfen, was ihm am Herzen lag, und mag alles weitere der Zeit überlassen, der mächtigen Verbündeten alles dessen, was in der Kunst ehrlich und groß ist.

„WARUM? — WOHER? — WOHIN?“

EIN MYSTERIUM IN DREI TEILEN, NACH WORTEN DER BIBEL, FÜR CHOR, SOLI UND ORCHESTER

von August Bungert-Leutesdorf a. Rhein

eine Absicht war, in der Form eines Chorwerkes für die Dauer eines Konzertabends ein Werk zu schaffen, in dem die ewigen Fragen, soweit es überhaupt möglich, erörtert und beantwortet werden, und zwar lediglich in Aussprüchen und mit Worten der Bibel.

Denn welche Philosophieen auch herrschten, welche auch kommen mögen, sie werden die alten Urfragen nicht lösen, das „Woher“ und das „Wohin“! Sie werden keine Antwort finden auf das „Warum“.

Wenn der Mensch, der die Verwesung seinen Vater und die Würmer seine Mutter und seine Schwestern nennen muß — dahingeht: — Es wird einer wie der andere zu der „Erkenntnis“ kommen müssen — er wird sich zu Füßen der Mutter Natur wiederfinden, als Geschöpf dessen, der die Erde hält.

Diese Erhaltung der Welt, der Weltordnung: die Kraft, ist das Sichtbare im Unsichtbaren, das Unsichtbare im Sichtbaren.

Der das Sichtbare einsieht, muß nicht bloß glauben an das Unsichtbare, sondern er muß die menschliche Erkenntnis erfahren: Gestützt auf das Sichtbare, das Unsichtbare einsehen, — sehen — erkennen! —

Erkennen wie Hiob!

In dieser Erkenntnis ruht der Grundzug des uralten Gedichtes.

Hiob ist der ewig revoltierende Charakter, — der die Natur in ihrer ewig unerklärlichen Macht und Lenkung nicht ergründende — arme, armselige Mensch, der sich gegen Gott in Verzweiflung aufwirft — doch nur an seinem Schleier zupft — und dann resignierend niedersinkt vor dem Naturgesetz! —

„Zupft er heute am göttlichen Schleier,
Schlägt er morgen verzweifelnd die Brust!“ [1])

[1]) Siehe „Odyssee-Tetralogie“, I. Teil: „Kirke“.

Anmerkung der Redaktion. Wir bringen hiermit als Erstabdruck die Vorrede eines großen Chorwerkes von August Bungert, das sich zurzeit im Druck befindet und in kurzem erscheinen wird. Das Werk wird voraussichtlich um so mehr interessieren, als Bungert bisher in diesem Stile noch nichts veröffentlicht hat.

Diese seelische Entwicklung, die mehr oder weniger in jedem Menschenleben vorgeht, sei es nun, daß sie nach Verlust irdischer Güter oder bei Todesfall im menschlichen Gemüte sich erhebt, oder daß sie in einem nach Wahrheit ringenden, forschenden Geiste sich gestaltet —: diese seelische Entwicklung wird bis ans Ende der Welt und aller Philosophieen Ende sich in immer ähnlicher Weise vollziehen, wie der Autor des vorliegenden Werkes durch Zusammenfügung von Stellen der Bibel, in wohlüberlegter Anreihung sie geformt hat, meistens aus dem Alten Testament, vielfach mit Zugrundelegung des „Hiob"-Textes.

Es ist also, seitens des Leidtragenden, durchaus kein Bejahen jener obenerwähnten Fragen, sondern es soll die dramatische Entwicklung der inneren Empfindungen des Leidgetroffenen zu den großen Fragen gegeben werden und zwar so, daß dieser in seinem Leid fragt — seinem leidenschaftlichen Charakter gemäß in seiner Verzweiflung sich empört; während der ruhig bejahende und wohl noch nicht persönlich geprüfte Mensch auch seiner Naturanlage gemäß weniger Kampfnatur, ihm Gegenrede führt.

Wo nun wären in irgend einem anderen Gedichte oder Werke diese Gegensätze glänzender und herrlicher, breiter und gewaltiger, in gleich lapidarer Sprache je ausgeführt als im „Hiob"?

Wenn die neue Zeit eine Reihe der im Gedicht vorkommenden Bilder durch die Wissenschaft klar gestellt hat, so daß die Tatsachen dieser Bilder uns kein Geheimnis mehr erscheinen, so ist dies nebensächlich — denn bei jeder neuen Entdeckung rücken neue Geheimnisse in den Vordergrund — die Geheimnisse verschwinden — das Geheimnis bleibt — das Unsichtbare wird uns durch das Sichtbare immer gewaltiger.

Und daß „Gott" den ringenden, nach Wahrheit dürstenden und suchenden Geist dem müßigen Menschengeist vorzieht, geht aus dem Schlusse des Gedichtes klar hervor.

Hiob verlor nicht bloß sein irdisches Gut, sondern auch seine Gesundheit, seine Kinder. Er ist also gewissermaßen der ewige Repräsentant des nach allen Seiten hin leidgetroffenen Menschen dieser Welt.

Und er war „fromm", „gottesfürchtig" — so lobt ihn Gott seinen Freunden gegenüber er lobt den nach Erkenntnis Ringenden!

Es läßt sich leicht durchschauen, wie, abgetrennt von dem Besitz der irdischen Güter, bei dem Verscheiden eines geliebten Menschen, dem leidtragenden, gegen Gott aufschreienden Menschenkind die Frage „Warum?" kommen muß — denn er sieht in seiner Nichtigkeit nicht den letzten Weg, nicht die Ursache, und steht in seiner ganzen Erbärmlichkeit der ewig schaffenden, ihm nicht sich offenbarenden Kraft gegenüber.[1])

[1]) „Du Liebhaber des Lebens!" „Es ist seine Lust, wo er etwas verderbe!"

Indes ewig für alle Zeiten wird und muß die Erkenntnis kommen, die Hiob am Schluß des großen Lehrgedichtes ausspricht, in welcher Form der „Gott" bei aller Menschheit, in welchem Lande, auf welchem Planeten er auch angebetet, verachtet, belächelt wird.

Der Mensch beugt sich dem ewigen Naturgesetz und kniet im Staube. Er ist von Erde und muß wieder zu Erde werden, und wenn Arbeit sein Teil ist, um nicht beim Grübeln über diese Fragen „Warum?" — „Woher?" — und „Wohin?" zugrunde zu gehen, so muß er angesichts der erhabenen, geheimnisvollen Weltordnung zu dem Ergebnis kommen, wie es in der Bhagavad-Gita heißt —: „Denn außer dem Sichtbaren gibt's ein unsichtbares ewiges Sein, das, wenn auch alle Wesen untergehen, nicht untergeht, — das Unsichtbare, Einfache genannt; das heißt der höchste Weg."

In diesem Sinne ist das vorliegende Werk: Das „Mysterium" „Warum? — Woher? — Wohin?" ein Drama, ein dramatisches, ein tragisches Requiem, insofern als es uns darstellt die Entwicklung des Zweifels in einem Menschen an die Allweisheit und Gerechtigkeit einer bestehenden göttlichen Kraft, dann ein harmonisches Sichabfinden desselben — durch die Erkenntnis „des letzten Weges", der Kraft, — die uns durch das Wissen, trotz aller fortschreitenden Wissenschaft, verschlossen bleiben wird, und der wir, wenn auch noch so sehr aller Wunder baar, wenn wir sie nicht verehren und glauben mögen, so doch unbedingt uns beugen müssen.

Es ist ein deutsches Requiem nur, weil es in deutscher Sprache erscheint.

Es ist eine Totenfeier in dem Sinne, wie jeder echte, strebende, nach harmonischer Weltanschauung ringende Mensch ein Hiob sein wird.

Der einzige Trost des Leidtragenden und seine Freude wird sein: Der Herrlichkeiten dieser Welt sich freuen, sie zu besingen — und seine einzige schönste Hoffnung wird sein, indem er das Unsichtbare im Sichtbaren „erkennt", daß „das Verwesliche muß anziehen das Unverwesliche, und das Sterbliche muß anziehen die Unsterblichkeit!"

MAX BRUCH

von Arno Kleffel-Berlin

Nennt man die besten Namen,
So wird auch der seine genannt.
(Nach Heine)

1.

uweilen machen wir die Erfahrung, daß wir ein teures Gut, dessen Besitz uns immer mit besonderem Stolz erfüllte, im Drang der Tagesereignisse eine Zeitlang unbeachtet lassen, bis irgend eine Veranlassung es uns wieder vor Augen führt, und wir, die wir in unserem Urteil seitdem reifer und erfahrener geworden, erst jetzt seinen Wert und seine volle Bedeutung erkennen. So ungefähr erging es dem Publikum, als es im zweiten Konzert des Philharmonischen Chors in Berlin im verflossenen Winter drei Messensätze „Kyrie, Sanctus und Agnus Dei" von Max Bruch hörte und dem Komponisten nach jedem Satze mit demonstrativem Beifall zujubelte. Galt dieser Beifall zuerst dem aufgeführten Werke, so klang doch noch ein anderes, mächtigeres Moment in diesen Jubel mit hinein: es war die Freude, daß der Meister, der dem deutschen Volk eine so stolze Reihe blühender und formvollendeter Werke geschaffen, noch unter uns weilt und zugleich die Erinnerung an die vielen erhebenden Stunden, die wir seiner Muse bisher schon zu verdanken haben. Bruchs Bedeutung als Volkskomponist im besten, edelsten Sinne muß man in heutiger Zeit doppelt schätzen, weil der Sinn für gute Volksmusik in weiten Kreisen im Schwinden begriffen ist. Zum großen Teil ist dieser Niedergang durch die gänzlich veränderten Lebensverhältnisse zu erklären. Seitdem wir nicht mehr die trauten Posthornklänge, nicht mehr die fröhlichen Wanderlieder auf den Straßen hören, seitdem die heiteren Gesänge der Schnitter auf dem Felde, der Mägde am Brunnen, der Frauen in der Spinnstube dem Pfauchen der Dampfmaschinen, dem Gerassel der Räder und dem nerven- und ohrenbetäubenden Getöse der Automobile weichen mußten, sucht das Volk sein musikalisches Bedürfnis auf andere Weise zu befriedigen. Früher entstanden die Volkslieder beim fröhlichen Hantieren während der täglichen Arbeit wie von selbst und fanden in der gemütvollen und melodischen Musik der damaligen Komponisten ihre reiche

Nahrung. Heute ist dies alles anders geworden. Die Unrast unsrer Zeit hat allmählich auch die Kunst in ihre Kreise gezogen. Klagt man auf anderen Kunstgebieten über die hereinbrechende Disziplinlosigkeit, so macht sich in der Musik schon eine völlige Anarchie bemerkbar. Wir laufen Gefahr, das Richtmaß für das Große und Ideale in der Kunst gänzlich zu verlieren und sind den goldnen Worten Schillers, daß der Künstler nur durch das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land zu dringen vermöge, längst untreu geworden. Daß aber dieses Schöne in der Kunst auch heute noch seine unverminderte Kraft auf das Publikum auszuüben imstande ist, bewies die Aufnahme des Bruchschen Werks an jenem Abend und der Jubel, den es entfachte.

Bruch gehört zu den glücklichen Komponisten, die nicht jahrelang um Anerkennung zu ringen brauchten. Gleich sein Op. 1, die komische Oper „Scherz, List und Rache" (nach dem bekannten Goetheschen Text, der seinerzeit mehrfach, u. a. auch von E. T. A. Hoffmann in Musik gesetzt worden war), erregte in der Musikwelt allgemeine Aufmerksamkeit. Wenn man bedenkt, daß Bruch kaum 18 Jahre zählte, als er dies Erstlingswerk komponierte, so muß man nicht nur darüber staunen, mit welcher Sicherheit er damals den Stil und die Kompositionstechnik beherrschte, sondern auch darüber, wie das volkstümliche Element und der Stimmungsreichtum seiner Melodik sich damals schon in jeder Nummer auf das Deutlichste ausprägten. Diesen volkstümlichen Zug hat er nun als wertvolles Angebinde von seiner rheinischen Heimat empfangen. Wer Gelegenheit hatte, das rheinische Volksleben in seinen verschiedenen Abstufungen kennen zu lernen, wer beobachten konnte, wie dort auch die unbedeutendsten Vorgänge durch die Musik Leben und Bedeutung erhalten, wird leicht begreifen, wie lebhaft diese buntbewegten Bilder auf Bruchs jugendliche Phantasie einwirken mußten, und wie gerade die Frohnatur der Rheinländer so recht geeignet war, der Bruchschen Melodik jene frische Natürlichkeit, jene sinnliche Blutwärme zu verleihen, die seine Musik so lebendig und eindrucksvoll gestaltet.

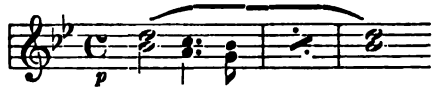
2.

Max Bruch wurde am 6. Januar, dem heiligen Dreikönigstag, 1838 in Köln a. Rh. geboren und stammt aus einer alten protestantischen Familie, in der das Studium der protestantischen Theologie seit mehreren Jahrhunderten erblich war. Sein Vater war Jurist, und seine Mutter, geborene Almenräder, ging aus einer Musikerfamilie hervor. Ihre drei Brüder waren Musiker und sie selbst eine so ausgezeichnete Sängerin, daß sie dem Sohne den ersten musikalischen Unterricht erteilen konnte. Mit besonderer Vorliebe beschäftigte sich Bruch in seinen Jugendjahren

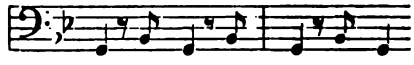
mit Zeichnen, und bis zu seinem zehnten Jahre war es noch zweifelhaft, ob er sich der Malerei oder der Musik widmen sollte. Als er aber von Ferdinand Hiller Unterricht in der Komposition und im Kontrapunkt erhielt, entwickelte sich sein musikalisches Talent so schnell, daß er 1852, mit 14 Jahren, das Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung erhielt. Jetzt erst wurde die Wahl der Musik zu seinem Lebensberuf definitiv beschlossen.

Einen Wendepunkt seines Lebens bildete eine größere Reise, die ihm 1861 nach dem Tode seines Vaters durch die Unterstützung des mit der Bruchschen Familie verwandten Großindustriellen Alfred Krupp in Essen ermöglicht wurde. Auf dieser Reise lernte er in München u. a. auch Emanuel Geibel kennen, der zu dem jungen Künstler ein so großes Vertrauen faßte, daß er ihm die Komposition der von Mendelssohn unvollendet gebliebenen Oper „Die Loreley" übertrug. Der glückliche Komponist unterzog sich dieser ehrenvollen Aufgabe mit solchem Feuereifer, daß die Oper bereits Ende nächsten Jahres vollendet war und am 14. Juni 1863 in Mannheim unter Vincenz Lachners Leitung zur ersten Aufführung gelangte. Schnell machte sie die Runde über alle größeren Bühnen Deutschlands und Hollands und erlebte allein in Köln im Lauf des ersten Winters 16 Aufführungen vor ausverkauften Häusern. Während der Jahre 1862 bis 1864, die Bruch teils in Mannheim, teils in Heidelberg verlebte, entstanden u. a. „Die Flucht der heiligen Familie", „Der Gesang der heiligen drei Könige", die ersten Männerchöre mit Orchester, von denen besonders „Der römische Triumphgesang" (Dichtung von H. Lingg) durch die gedrungene Kraft und die volle Ausnützung der chorischen Massen zu imposanter Wirkung gelangt, und endlich die Szenen aus der „Frithjofsage von Tegnér. Mit letzterem Werk hat sich Bruch sofort eine internationale Position geschaffen. Zuerst am 20. November 1864 in Aachen von zehn Vereinen mit nahezu 400 Sängern aufgeführt, fand es allenthalben, wo deutsche Weisen ertönen, begeisterte Aufnahme und bildet noch heute ein Lieblingsstück der Männergesangvereine. Im Jahre 1865 finden wir Bruch in Hannover, wo er mit Joachim befreundet wurde und in der reichhaltigen Bibliothek von Hermann Kestner, einem Enkel von Goethes Lotte (Buff), Gelegenheit fand, die Volksliederschätze der verschiedenen Kulturvölker kennen zu lernen und sich in ihr Studium zu vertiefen. Auf einer größeren Reise durch Deutschland und Frankreich erhielt er in Paris den Ruf als städtischer Musikdirektor in Koblenz, eine Stellung, die er von 1865—67 bekleidete. Hier schrieb er zwei seiner populärsten Werke: sein berühmtes Violinkonzert in g-moll und das Chorstück „Schön Ellen". In beiden Werken werden Töne von bezwingender Anmut und Innigkeit angeschlagen, und mit dem Violinkonzert stellte sich Bruch nun

auch auf instrumentalem Gebiet in die Reihe der ersten Meister. Das Werk beginnt mit einem träumerischen, von nordischem Anhauch durchwehten Motiv:

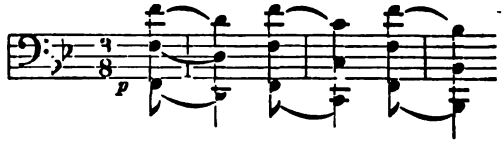


dessen melodischer Flexion wir noch mehrmals in Bruchschen Werken begegnen. Die Violine setzt mit einem kräftigen Rezitativ-Introitus ein und scheint ihre fessellose Freiheit auch weiter behaupten zu wollen, als plötzlich durch die Pizzicati der Bässe:

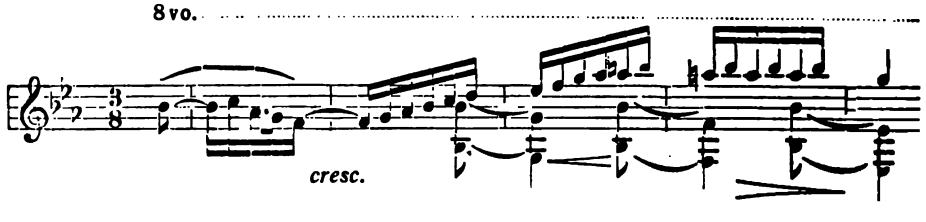


die Bewegung ein scharf prononziertes Gepräge erhält und von nun an diese pochenden Schläge durch die Art, wie sie von anderen Instrumenten aufgenommen und dynamisch gesteigert werden, dem ganzen Vorspiel Charakter und rhythmische Geschlossenheit verleihen. Auch das Adagio (Es-dur) weicht gleich am Anfang von der üblichen Form ab, indem das zweite Thema:

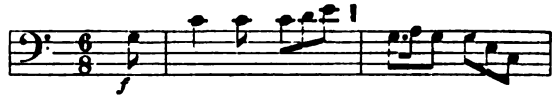
nicht in der Dominante erscheint, sondern unmittelbar in der Haupttonart sich dem ersten Thema anschließt. Die Solo-Violine erhält unerwartet in dem festgeprägten Motiv:



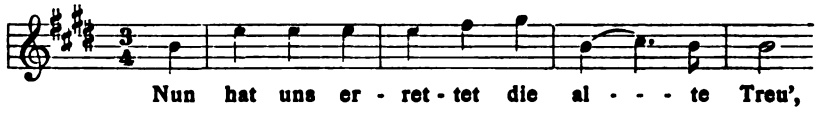
in dem der Hörer unschwer eine Abwandlung des rhythmischen Motives aus dem Vorspiel erkennt, eine wertvolle Stütze. Nachdem nun beide Themen sich eine Zeitlang um die Herrschaft gestritten, tritt allmählich Beruhigung ein, aber in ihrer Vereinigung hatten sie zuletzt ihre Kräfte so erstarken gefühlt, daß sie sich mit schwerem Herzen trennen und nun zum Schluß wehmütig von einander Abschied nehmen:



Dieses Adagio ist in seiner meisterhaften Faktur und seiner förmlich in Wohllaut getauchten Innigkeit von so zauberischer Wirkung, daß es allein schon hinreichen würde, dem ganzen Konzert, das von Joachim 1868 auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln mit glänzendstem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, eine bleibende Stätte im Spielplan der Violinspieler zu sichern. Ein weiteres Beispiel, wie eigenartig und zielbewußt Bruch seine Themen zu gestalten weiß, liefert das Chorstück „Schön Ellen". Aus dem Kriegsmarschthema der Campbells:



entwickelt sich wie von selbst, Note für Note, nur mit Verlängerung der Zeitwerte Ellens Siegeshymnus:



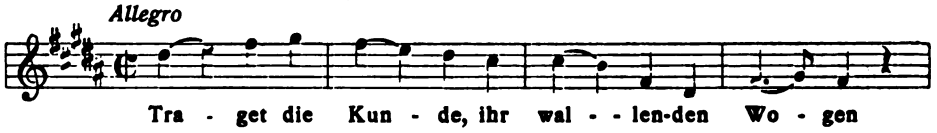
Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, im Entwickelungsgang unserer Tonmeister die Grenze zu verfolgen, wo sich die Jugend zur Meisterschaft erhebt. Wagners „Tannhäuser", Nicolais „Lustige Weiber", Lortzings „Zar und Zimmermann", Mendelssohns „Sommernachtstraum-Ouvertüre", Goldmarks „Königin von Saba" u. a. bezeichnen solche Entwickelungsetappen. Sind auch meist die späteren Werke dieser Meister tiefer und gehaltvoller angelegt, so enthalten sie doch nicht den entzückenden Duft, der wie Morgentau auf jeder Note der ersteren ruht. Zu diesen in Jugendschönheit strahlenden Werken gehören auch Bruchs „Frithjof", „Schön Ellen" und das g-moll Konzert.

Eine Art pragmatischer Übungszeit im Dirigentenberuf bildeten für Bruch die Jahre 1867—70, die er als Hofkapellmeister in Sondershausen verlebte. Hier bot sich ihm täglich Gelegenheit, mit einem tüchtigen und gut disziplinierten Orchester zu verkehren und auf instrumentalem Gebiet die reichsten Erfahrungen zu sammeln, und hier fand er auch in der musikliebenden Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen eine liebenswürdige und geistvolle Förderin seiner künstlerischen Intentionen. Das Resultat dieser anregenden Kapellmeistertätigkeit in Sondershausen bildeten die beiden Symphonieen in Es-dur und f-moll und die Vollendung der bereits erwähnten drei Messensätze. Wie er in den Symphonieen nunmehr mit voller Sicherheit die weite Skala der Orchesterfarben und ihrer Ausdrucksnuancen beherrscht, so zeigt sich in den Messensätzen seine kunstgeübte Hand auch in der vollkommenen Beherrschung des strengsten polyphonen Stils. Besonders der Des-dur Mittelsatz des „Sanctus" mit seinem ausdrucksver-

klärten, zuerst von zwei Sopran-Soli kanonisch geführten, darauf vom achtstimmigen Chor ebenfalls meist kanonisch beantworteten Thema ist in seinem Aufbau bei aller kunstvollen Arbeit von tieferschütternder Wirkung. Außer dem „Normannenzug", der insofern in der Musikliteratur ein Unikum bildet, als er für Bariton-Solo und einstimmigen Männerchor mit Orchester komponiert ist, entstand in der Sondershausener Zeit noch die große Oper „Hermione" (nach Shakespeare's „Wintermärchen"), die eine Zeitlang an größeren Bühnen, u. a. auch 1872 am Königlichen Opernhaus in Berlin, gegeben wurde. Nach Ausbruch des 70er Kriegs siedelte Bruch nach Berlin über und privatisierte hier bis 1873, um die Berliner Musikverhältnisse kennen zu lernen. Die Sommermonate verlebte er regelmäßig bei Freunden im Bergischen Lande und vollendete hier sein erstes großes Werk für gemischten Chor: „Odysseus". Mit diesem Werk und dem 12 Jahre später (1885) erschienenen „Achilleus" betrat Bruch ein Stoffgebiet, das seiner poetischen Anschauungswelt und seinem ästhetischen Gefühl am bereitwilligsten entgegen kam und auf dem er zugleich seine Meisterschaft in der Behandlung der Chormassen wie seine immer mehr herangereifte Instrumentierungskunst aufs höchste entfalten konnte. Erwiesen sich bisher alle Versuche, die althellenische Götter- und Sagenwelt für die reale Bühne dramatisch zu verwerten, als undurchführbar, so mußten sich einzelne Szenen des hochpoetischen und großartigen Stoffes in ihren mannigfaltigen Stimmungsphasen doch für ein großes Tonwerk als außerordentlich geeignet erweisen. Und so ist in der Tat die Homerische Welt durch die Bruchsche Musik nicht nur unserem modernen Empfinden wieder näher geführt worden, sondern wir stehen oft unter dem Eindruck, daß wir jetzt erst die Poesie verschiedener Szenen durch ihre musikalische Einkleidung in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit zu erkennen und nachzufühlen imstande sind. Von den vielen Schönheiten, die sich in der Partitur des „Odysseus" in jeder Nummer vorfinden, sei nur auf zwei Szenen besonders hingewiesen. Die erste betrifft Odysseus' Aufenthalt in der Unterwelt. Die tiefen Lagen der Singstimmen mit den wie von bleierner Schwere niedergedrückten Akkorden der Blasinstrumente lassen uns Odysseus' Grauen vor den lemurenhaften Erscheinungen des düstern Totenreichs aufs tiefste mitempfinden, und in der Darstellung des Seesturms zeigt sich Bruch ebenso als Meister der Instrumentationstechnik auf voller Höhe. Während unsere Ultra-Modernen zum Ausmalen des Sturms ohne Zweifel ganze Batterieen von Schlag- und Lärminstrumenten ins Feld geführt hätten, hat Bruch auf die kleinste Erweiterung der üblichen Orchesterbesetzung verzichtet und ohne einen einzigen großen Trommel-, oder Beckenschlag uns die Schrecknisse des Seesturms in ihrem ganzen Umfang mit realistischer Treue geschildert. Tritt uns Odysseus durch seine Leiden und Schicksals-

prüfungen menschlich näher, so wird uns im „Achilleus“ mit leuchtenden Farben die Gestalt des größten Helden des griechischen Altertums vor Augen geführt. Alles ist hier markiger, sieghafter, wie in eherne Form gegossen. Wenn Achilleus in den Kampf zieht, um den Tod seines Freundes Patroklus zu rächen, fühlen wir den Erdboden unter seinen Füßen erbeben. Sein Wettlauf mit Hektor, der Aufschrei der Trojanischen Frauen über Hektors Tod und die unmittelbar darauffolgenden Jubelrufe der Griechen sind in ihrer Gegensätzlichkeit und in ihrer hinreißenden Melodik von überwältigender Steigerung. Aber diese Steigerung erzielt der Komponist auch hier wieder mit den einfachsten Mitteln.

Das Thema:



bringt zuerst der Männerchor in H-dur, darauf übernimmt es der Alt in G, bis dann der Sopran auf dem Quartsextakkord das nunmehr von vollsten Harmonieen getragene Thema in der Haupttonart wieder aufnimmt. Als alle Mittel erschöpft scheinen, setzt der Sopran plötzlich eine Terz höher ein und führt so in abermaliger Steigerung den Satz in dithyrambischem Jubel zu Ende. Beide Werke, die sich in kurzer Zeit in verschiedenen Übersetzungen über die ganze Welt verbreiteten, bezeichnen nicht nur den Höhepunkt in Bruchs Schaffen, sondern bilden einen Markstein in der Chorliteratur überhaupt. Wurde der Chor bisher in den Oratorien und Kantaten als kompakter, in sich abgeschlossener Teil verwandt, so wird er jetzt von Bruch mitten in die Aktion hineingestellt, er bleibt auf diese Weise nicht nur Zuschauer oder Erklärer, sondern beteiligt sich unmittelbar an der Handlung selbst. Dadurch hat sich sein Ausdrucksgebiet erweitert, und seine Verwendung ist mannigfaltiger und interessanter geworden. „Odysseus“ wurde 1873 zuerst in Barmen, das damals in dem von Musikdirektor A. Krause geleiteten Verein einen der sangesfreudigsten und bestgeschulten Chöre der Rheinprovinz besaß, und „Achilleus“ 1885 zuerst bei Gelegenheit eines Musikfestes in Bonn unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

3.

Nachdem Bruch mit dem „Odysseus“ den Boden betreten, der sich zur Entfaltung und Potenzierung seiner Begabung als der günstigste und fruchtbarste erwies, schuf er außer „Achilleus“ im Laufe der nächsten Jahre noch folgende Chorwerke: „Arminius“ (1875), Schillers „Lied von der Glocke“ (1878), „Das Feuerkreuz“ (1888), das Oratorium „Moses“ (1894)

und „Gustav Adolf“ (1898). Besonders „Das Lied von der Glocke“ ist schnell in die weitesten Volkskreise gedrungen und gelangte bei Gelegenheit der Gedächtnisfeier von Schillers hundertstem Todestag in nahezu 100 Städten des In- und Auslandes zur Aufführung. Von kleineren Chorwerken, deren Entstehung zum größten Teil einer früheren Zeit angehört, seien der Reihe nach angeführt: „Jubilate, Amen“ (op. 3), „Die Birken und die Erlen“ (op. 8), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“, Szene für Bariton-Solo und Frauenchor (op. 27), „Rorate coeli“ (op. 29), „Die Flucht nach Egypten“ und „Morgenstunde“, für Sopran-Solo und Frauenchor (op. 30), „Römische Leichenfeier“ (op. 34), „Das Lied vom Deutschen Kaiser“ (op. 37), „Dithyrambe“ von Schiller (op. 39), „Gruß an die Heilige Nacht“ (op. 72), und „Damajanti“, Szenen aus der indischen Sage, für Sopran-Solo und gemischten Chor (op. 78). Auch zwei Konzertarien mit Orchester: „Die Priesterin der Isis in Rom“ (für Frau Joachim geschrieben) und „Szene der Marfa“ aus Schillers „Demetrius“, Bruchs neueste Komposition, mögen hier Erwähnung finden.

Nach einem dreimaligen Winteraufenthalt in Berlin kehrte Bruch 1873 nach dem Rhein zurück, wo er in Bonn bis 1878 privatisierte. In diese Zeit fallen zwei große Reisen nach England. Die erste unternahm er 1877 mit Sarasate, der sein zweites, in Bonn entstandenes Violinkonzert (op. 44) zuerst in London und später in verschiedenen deutschen Städten einführte, während Bruch selbst die Aufführung des „Odysseus“ in Liverpool dirigierte. Auf seiner zweiten Reise (1878) veranstaltete er mehrere große Konzerte mit eigenen Kompositionen. In demselben Jahre übernahm er die Leitung des Sternschen Gesangvereins in Berlin, folgte aber bereits im Herbst 1880 einem Rufe als Direktor der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool. Das Jahr 1881 bildete für ihn einen wichtigen Lebensabschnitt, indem er sich am 3. Januar mit Fräulein Klara Tuczek, einer Nichte der ausgezeichneten, zu ihrer Zeit hochgeschätzten preußischen Kammersängerin Leopoldine Herrenburg-Tuczek verheiratete. Von Liverpool aus unternahm er 1883 auf Einladung mehrerer deutsch-amerikanischen Vereine eine Reise nach Amerika und leitete in Boston, New York und Cleveland eine Anzahl seiner großen Instrumental- und Chorwerke. Dasselbe Jahr führte ihn auch zum erstenmal nach Rußland, wo u. a. Sarasate in Petersburg unter seiner Leitung das g-moll Konzert spielte. (Eingeschaltet sei hier, daß Bruch 1890 zum zweitenmal den russischen Boden betrat und als Gast verschiedener deutscher Vereine in Riga und Reval den „Frithjof“ und das „Feuerkreuz“ dirigierte.) Im Jahre 1883 kehrte er definitiv nach Deutschland zurück und trat im September die Direktorstelle des Orchestervereins in Breslau an, die er bis 1890 bekleidete. In demselben Jahr siedelte er nach Berlin über, wo er 1891 Vorsteher der Meisterschule für musikalische Komposition bei der Akademie der

Künste, 1899 Mitglied des Direktoriums der Königlichen Hochschule, 1907 erster Vorsitzender des Senats der Königlichen Akademie der Künste (Sektion für Musik) und am 4. Oktober 1907 Nachfolger Joachims als Vizepräsident der Akademie wurde. Wenn ich noch erwähne, daß Bruch auch Mitglied der Akademieen in Paris und Stockholm, korrespondierendes Mitglied der Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der großen Schweizer Musikgesellschaft, der Philharmonischen Gesellschaft in London und einer ganzen Anzahl deutscher Vereine ist, und daß er 1893 von der Universität Cambridge in England (nicht, wie die meisten Konversationslexika irrtümlich melden, von der Breslauer Universität) zum Dr. honoris causa ernannt wurde, so glaube ich, die wichtigsten der Bruch zuteil gewordenen öffentlichen Ehrungen genannt zu haben.

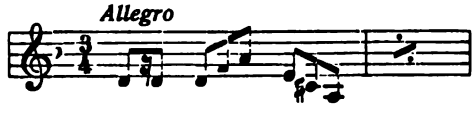
4.

Auf dem Gebiet der Bruchschen Instrumentalmusik ist noch nachzutragen, daß im Jahre 1886 seine dritte Symphonie in E-dur erschien, in der hauptsächlich das Adagio (G-dur) in seinem breit dahinströmenden Melos und seiner Abweichung vom konventionellen Satzbau besondere Beachtung in Anspruch nimmt. Von einem Choral eingeleitet, dem sich scheinbar das Hauptmotiv des Satzes anschließt, beginnt seine eigentliche Entwicklung erst, wenn mit der Ausweichung nach Es-dur das Horn mit einem neuen, ausdrucksvollen Thema einsetzt, das von den Holzbläsern entweder weitergeführt oder kontrapunktisch verwoben wird. Nachdem auch die Violinen an diesem Wechselspiel teilgenommen, wendet sich der Satz wieder zur Haupttonart, aber nicht, um, wie man erwartet, das erste Thema wieder in seine Rechte einzusetzen, sondern es tritt der seltene Fall ein, daß das Seitenthema (jetzt in G-dur) plötzlich in glänzender orchestraler Rüstung die Führung an sich reißt und siegreich bis zum Schluß behauptet. Wie mit einem Nachklang aus ferner Zeit tönt der Satz mit dem, jetzt verkürzten, Anfangschoral aus. Von größeren Instrumentalwerken sind außer dem meisterhaft geformten dritten Violinkonzert (op. 58) und dem bekannten, von breiter Kantilene getragenen Adagio für Violoncell „Kol Nidrei“ (op. 47) noch folgende, aus seiner Jugendzeit stammende, zum Teil interessante und wichtige Zwischenstationen in Bruchs künstlerischem Entwicklungsgang darstellende Kompositionen zu nennen: ein Klaviertrio (op. 5), zwei Streichquartette op. 9 (c-moll) und op. 10 (E-dur), eine Phantasie für 2 Klaviere (op. 11), sowie eine Anzahl kleinerer Klavierstücke.

Es bleibt noch übrig, auf eine Reihe wertvoller a cappella-Chöre, sowohl für Männerstimmen wie für gemischten Chor gesetzt, hinzuweisen.

Besonders mehrere Hefte Schottischer und Wallisischer Lieder, die Bruch unter dem Titel „Denkmale des Volksgesangs" bearbeitet hat, dürfen, was Reinheit des Stils und Mustergiltigkeit der Stimmführung betrifft, als Perlen edlen Volksgesangs bezeichnet werden.

Überblicken wir das weite Gebiet der musikalischen Schöpfertätigkeit Bruchs, so erhalten wir das Bild einer frühzeitig in sich gefestigten und abgeschlossenen Persönlichkeit und empfinden schon vom ersten Werke an das Walten eines nach idealen Zielen ringenden Geistes. Zwei Eigenschaften geben seinen Schöpfungen besondere Bedeutung und individuelles Gepräge: Ebenmaß der Form und Klarheit und Einprägliehkeit der Melodik. Während unsere jungen Ultramodernen in erster Linie darauf bedacht sind, mit neuerfundenen Instrumenten, mit immer neu ausgeklügelten Klangeffekten, womöglich mit etwas noch nie Dagewesenem auf das Publikum zu wirken, begnügt sich Bruch, wie ich schon beim „Odysseus" hervorhob, mit den einfachsten Mitteln. So schildert er in „Moses", um noch zwei Beispiele anzuführen, durch leise, 20 Takte lang andauernde Paukentriolen die pochende Angst der Israeliten in überzeugendster Weise, und so werden wir vom Tode des Glaubenshelden, der nur von Unisonobässen im Flüsterton erzählt und von Posaunen und Orgel leise begleitet wird, aufs tiefste ergriffen. Das sind kleine Züge, die aber nur ein mit allen Geheimnissen der Orchestrierungskunst völlig vertrauter Meister zu erzielen imstande ist. Wie eigenartig und doch harmonisch abgeklärt Bruch auch die Form zu behandeln weiß, habe ich an verschiedenen Notenbeispielen gezeigt. Wenn er im Finale des dritten Violinkonzerts das Thema:



plötzlich als Kontrapunkt für die Kantilene der Solo-Violine verwendet, so erhält durch dieses scheinbar unerhebliche Moment der Satz sofort rhythmische Schärfe, größere Lebendigkeit und daher größere Bedeutung. Es ist dieselbe Freiheit in der Formbehandlung, deren sich alle großen Meister von Bach bis Wagner und Brahms bedienten, und die auf dem ersten aller Kunstgesetze beruht: Einheit in der Mannigfaltigkeit, und Mannigfaltigkeit in der Einheit. Die Formen also wechseln tausendfältig im Wandel der Zeiten, an die Form selbst aber ist die Lebenskraft des Kunstwerks gebunden.

Seit Jahrzehnten wogt nun der Kampf, der die Musikfreunde in zwei feindliche Lager spaltet. Heute gilt es aber keinen Kampf mehr, wie zu Schumanns Zeiten zwischen Fortschritt und Philistertum, sondern zwischen

Fortschritt und Anarchie. Kein vernünftiger Musiker wird sich heutigentags mehr gegen den Fortschritt auflehnen, im Gegenteil, er wird ihn mit aller Macht herbeisehnen. Denn Fortschritt bedeutet Leben, und in der Kunst fortschreiten, heißt an der Kunst weiterbauen, aber nicht sie zerstören. So dürfen wir auch in Max Bruch einen Mehrer der deutschen Kunst erblicken, nicht allein, weil er der deutschen Musik neue Gebiete zu bleibendem Besitz erschlossen, sondern auch weil die heranwachsende Jugend an den Vorbildern, die er gegeben, das Wesen guter und edler Volksmusik erkennen lernen kann. Sie wird dann finden, daß nie eine Bruchsche Melodie von trivialen Anwandlungen getrübt, nie eine Bruchsche Harmonie von häßlichen, unlogischen Dissonanzen entstellt wird, vielmehr jede melodische Linie ihre plastische Abrundung und dadurch ihre unmittelbare Zündkraft erhält, sie wird mit einem Worte inne werden, daß nur eine dem natürlichen Boden entsprossene und aus innen schöpfende Musik imstande ist, Eingang in der Menschen Herzen zu finden.

So wird der 6. Januar 1908, an dem Bruch das Fest seines 70. Geburtstags begeht, nicht nur in deutschen Landen, sondern überall, wo Deutsche wohnen und deutsche Lieder erklingen, als ein Ehren- und Freudentag gefeiert werden.

„Wie gern hätte ich meiner geistigen Entwickelung bis in der letzten Zeit einen Ausdruck in Tönen geben mögen! Körperliche Leiden waren unübersteigbare Hindernisse.“ [1])

Diese wehmütigen, kurz vor seinem Tode geschriebenen Worte bestätigen sich bei der Betrachtung der musikalischen Skizzen und Entwürfe Edvard Grieg's, die er in drei Mappen aufbewahrt hat und denen die folgenden Zeilen gewidmet sind.

Er führte diese Mappen stets auf seinen Reisen mit sich, und die Skizzen zeigen deutlich, daß er sich oft und aufs neue damit beschäftigt hat.

Sie umfassen den Zeitraum von 1864 bis 1907 — geben also ein vollständiges Bild der künstlerischen Entwickelung des Tondichters.

Ein reicher Schatz liegt hier unverwertet da, für immer der musikalischen Welt verloren. Wieviel Angefangenes, das den vollen Stempel von Grieg's Persönlichkeit trägt, hat vergebens auf Vollendung warten müssen, wieviel Blüten, die keine Früchte werden sollten!

„Wir sind Lieder, du solltest sie singen“ — so klingt es, wie die „Stimmen in der Luft“ am Schluß von „Peer Gynt“, auch aus diesen Blättern. Das reichste Material war vorhanden, aber — „körperliche Leiden waren unübersteigbare Hindernisse“.

Nur wenig ganz Vollendetes, das zur Herausgabe geeignet ist, findet sich vor. Und wenn die Versuchung auch groß ist, von den nicht vollendeten Werken verschiedenes zu veröffentlichen, so gebietet doch die Pietät gegen den Meister, der selbst von größter Selbstkritik erfüllt war, nicht weniger streng zu sein, als er selbst. Wieviel Mißbrauch ist schon getrieben worden mit dem Nachlaß berühmter Männer! Brahms hatte einen wahren Abscheu gegen das Herausgeben von „nachgelassenen Werken“ und sagte bei einem derartigen Fall: „von mir soll man einmal nicht viel finden!“ —

---

[1]) Aus einem Brief Edvard Grieg's. Siehe zweites Oktoberheft der „Musik“.

Er hat auch alles vernichtet, was er nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hat.

So geschieht es gewiß auch im Sinne Edvard Grieg's, wenn viele seiner unvollendeten Werke und Skizzen nicht durch den Druck bekannt gemacht werden.

Als Material für eine Biographie hingegen sind die Skizzen von größtem Werte, und vieles kann dort einmal seinen geeigneten Platz finden.

Der Inhalt der drei Mappen besteht zum Teil aus Entwürfen zu Kompositionen, die durch den Druck bekannt geworden sind, zum größeren Teil aber aus nicht vollendeten Skizzen. Oft sind nur wenige Takte notiert. Grieg's Eigenart spricht sich aber auch in der kleinsten Skizze auf frappante Weise aus. Auch ohne zu wissen, von wem diese Noten herrühren, würde man überall den Autor mit unfehlbarer Sicherheit erkennen.

Nur weniges findet sich in Reinschrift vor. Darunter eine Reihe Lieder aus den Jahren 1865—1905, deren Herausgabe Grieg selbst beabsichtigt hat. Sie liegen druckfertig vor und werden in zwei Heften erscheinen. Das erste Heft enthält Lieder aus den Jahren 1865 und 1867, das zweite Heft bringt eine Auswahl aus den Jahren 1880—1905.

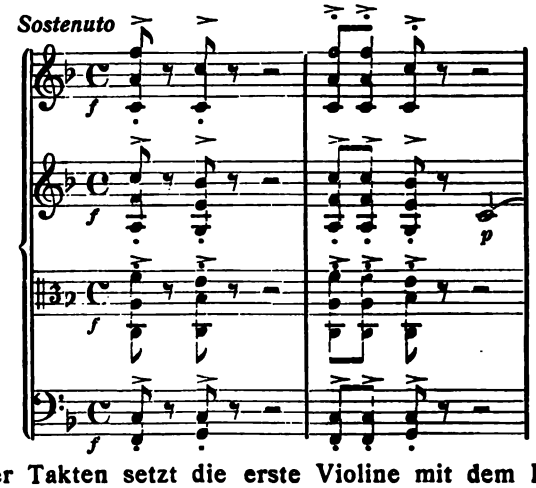
Ferner ist in Reinschrift vorhanden ein Andante für Klavier, Violine und Violoncell in c-moll, datiert 17. Juni 1878. Ob Grieg dieses Triofragment herausgegeben haben würde, ist zweifelhaft — der musikalische Wert des Satzes berechtigt jedenfalls dazu.

Anders verhält es sich mit einem unvollendeten Streichquartett aus dem Jahre 1891, von dem die beiden ersten Sätze — ein Allegro vivace e grazioso und ein Allegro scherzando — in Reinschrift vorliegen. Zum Andante und Finale finden sich nur Skizzen.

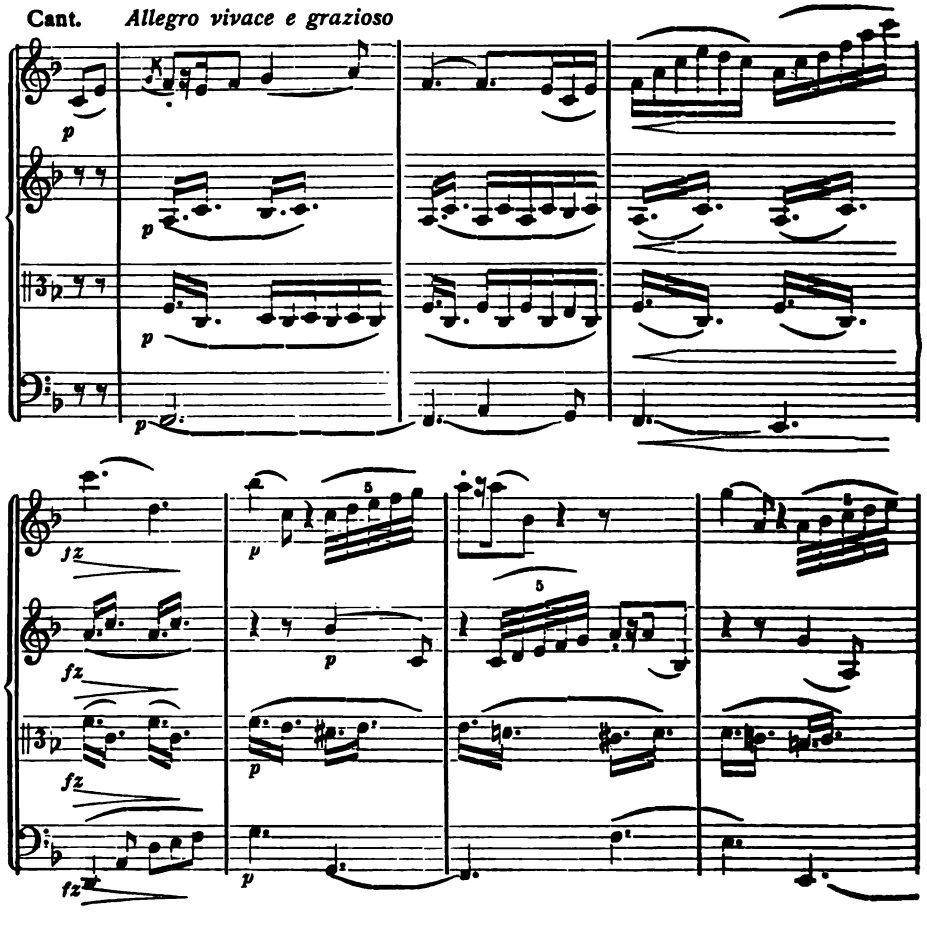
Aus den vielen Korrekturen in den beiden ersten Sätzen ist deutlich zu erkennen, daß die Arbeit als nicht abgeschlossen betrachtet wurde. Aus diesem Grunde würde eine Herausgabe bedenklich sein, obgleich die beiden Sätze — auch so wie sie jetzt vorliegen — zu dem Reizvollsten gehören, das Grieg geschrieben hat.

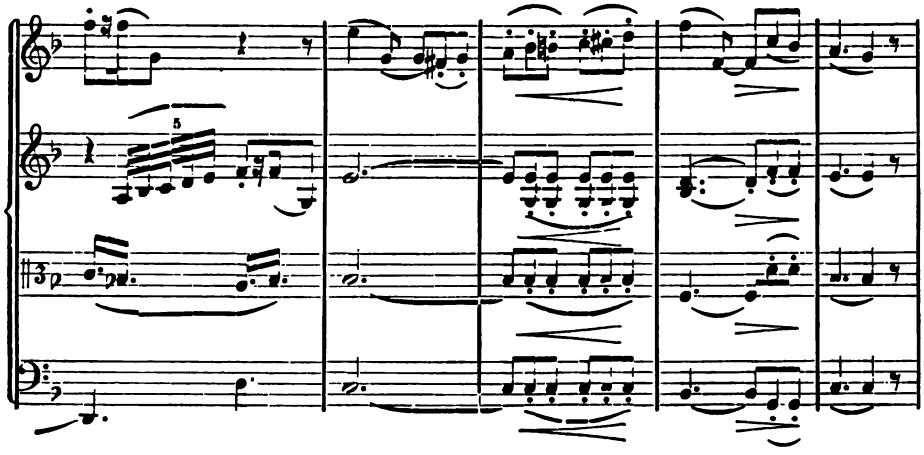
Das Quartett bildet einen vollkommenen Gegensatz zu dem bekannten g-moll Quartett (op. 27), sowohl dem Inhalt, wie der Form nach. Der erste Satz ist ganz im klassischen Quartettstil geschrieben und macht in dieser Beziehung — formell! — fast einen tendenziösen Eindruck. Von der phantastisch-leidenschaftlichen, vom gewöhnlichen Quartettstil so weit entfernten Art des ersten „norwegischen" Quartetts keine Spur. Alles durchaus klar, heiter und anmutig, mehr dänisch als norwegisch.

Der Satz beginnt mit einer kurzen Einleitung:

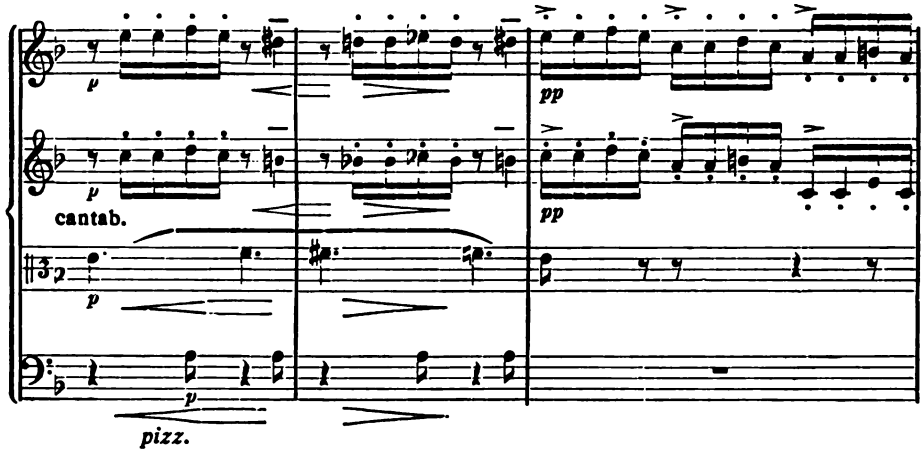


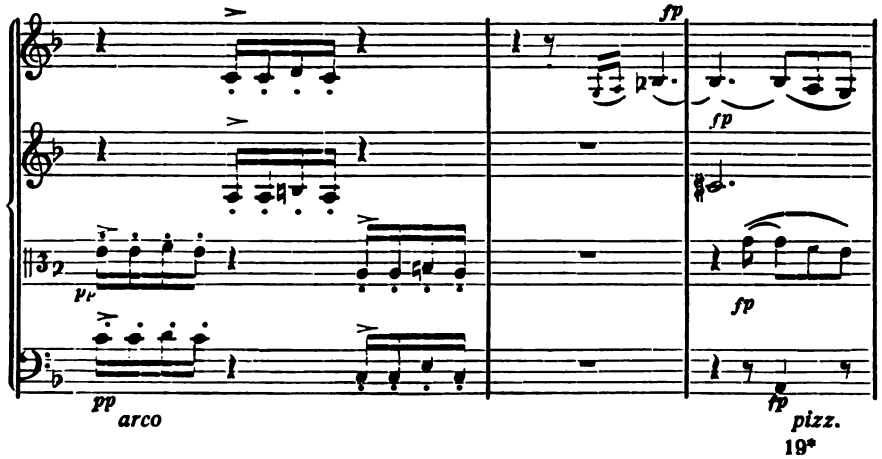
Nach vier Takten setzt die erste Violine mit dem Hauptthema ein:



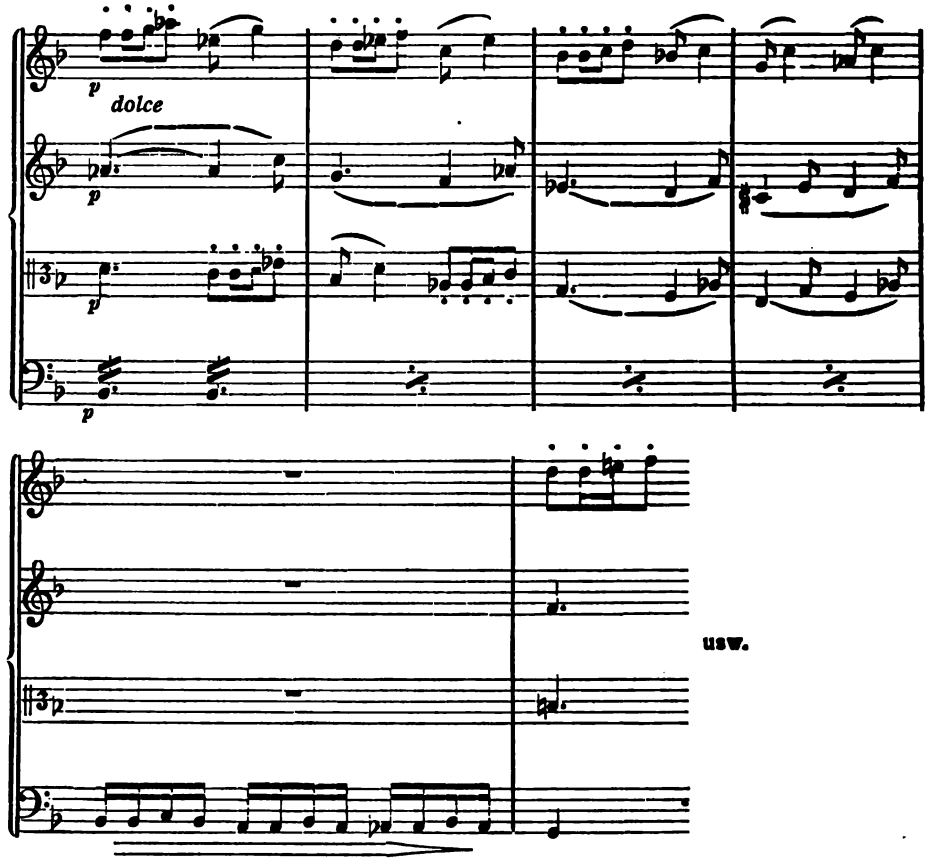


Ein Übergangsthema in a-moll:

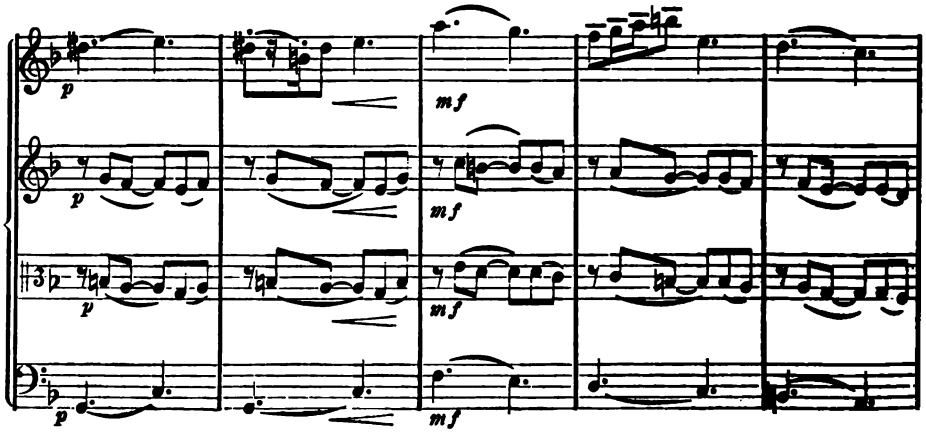


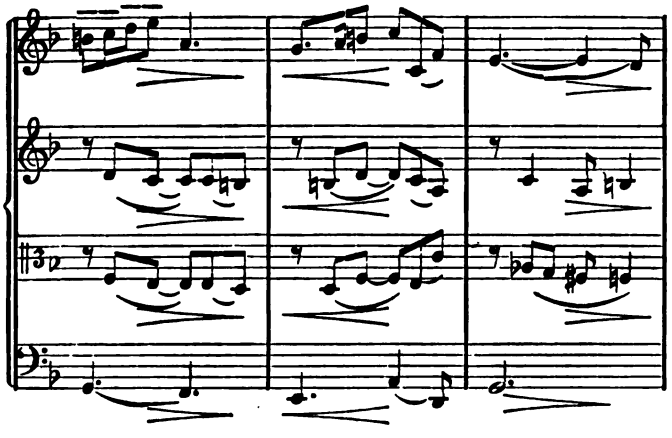


in d-moll wiederholt, führt zu einer reizenden Episode in Es-dur:

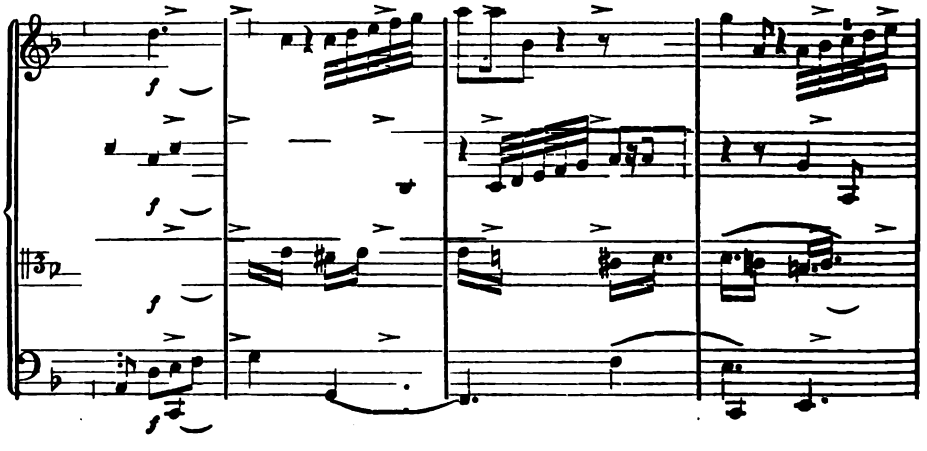


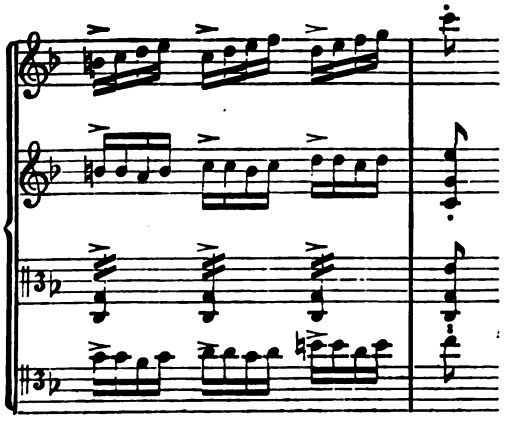
die in C-dur wiederholt wird. Darauf folgt das zweite Thema:



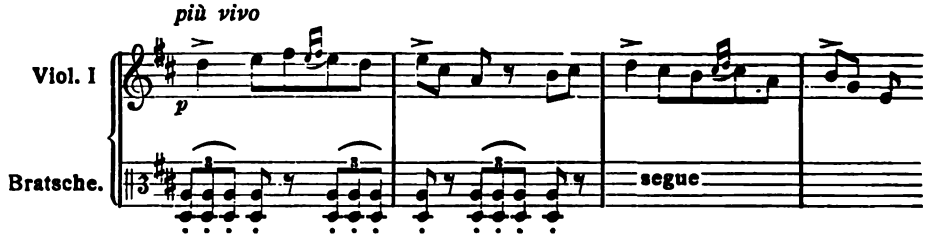


Mit einem kräftigen Motiv schließt der erste Teil ab:



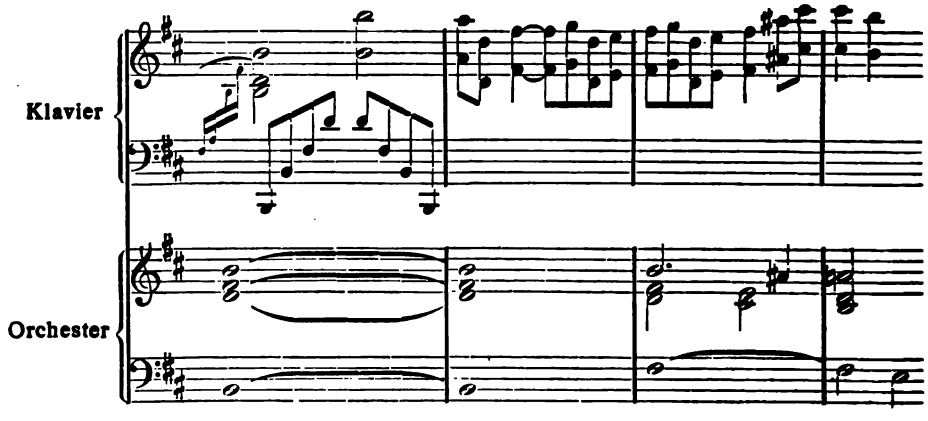


Eine sehr motivisch bearbeitete, interessante „Durchführung“ folgt, darauf Wiederholung in der bekannten Form und eine kurze Coda, aus dem Hauptthema gebildet. Der zweite Satz — $\frac{3}{4}$ Takt d-moll — ist wieder mehr norwegisch, in der Weise eines „Springdans“, besonders im Trio, mit dem echten Heimatsmotiv:



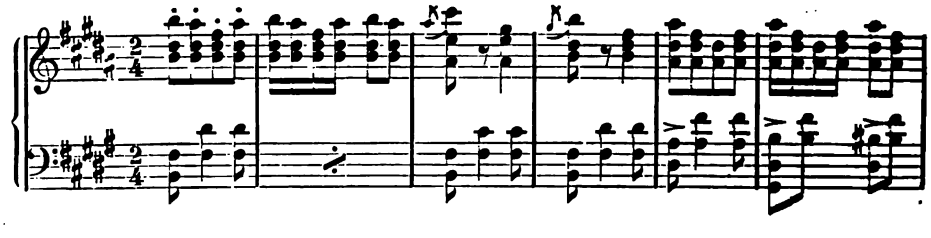
Von Entwürfen zu größeren Werken finden sich Skizzen zu einem Klavierkonzert in h-moll und zu einem Klavierquintett in B-dur. In beiden eine Fülle der interessantesten Motive!

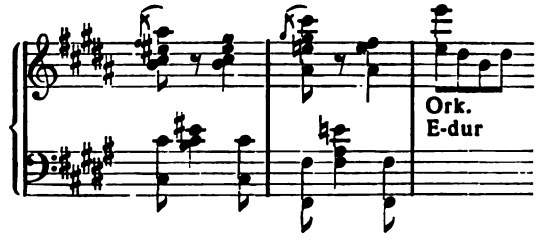
Das Klavierkonzert fängt mit einer Introduktion für Orchester an, das Klavier fällt kadenzartig ein und leitet über in ein Allegro:



Dann bricht die Skizze ab.

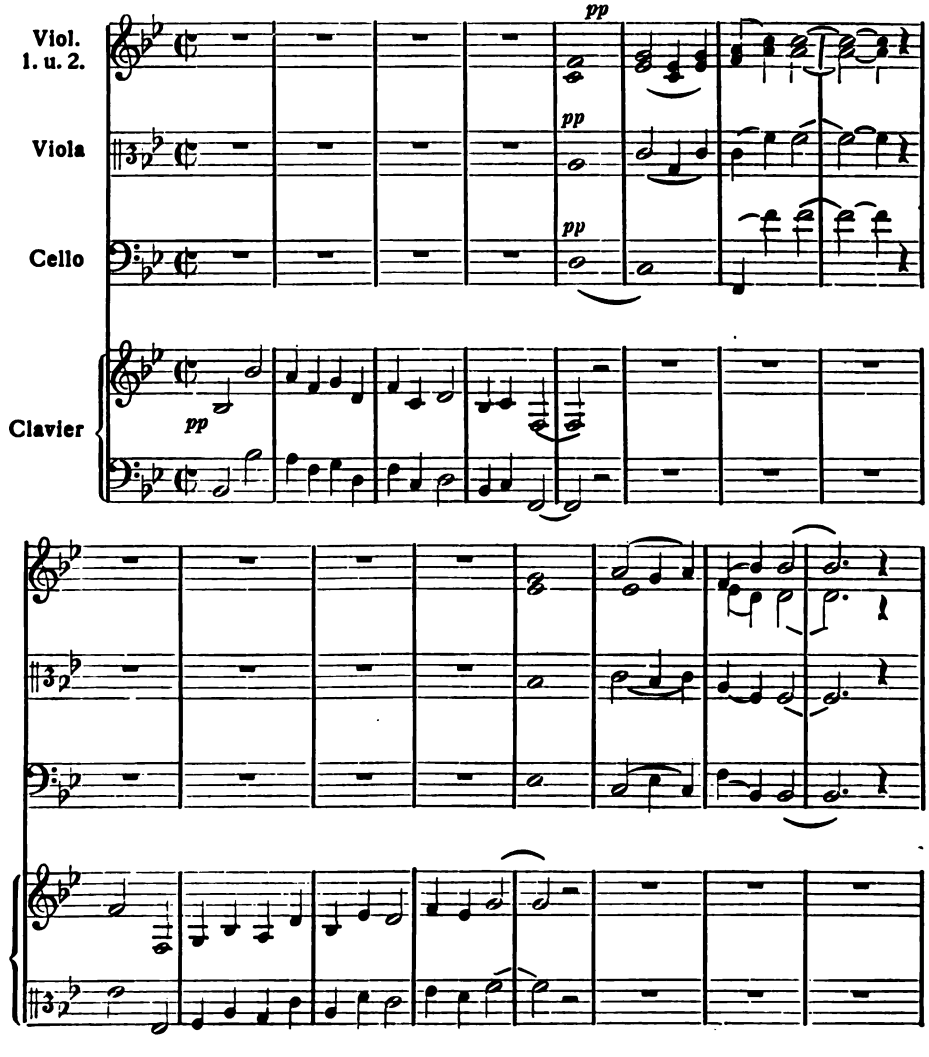
Vom Finale ist nur das Thema skizziert. Es ist wieder echtester Grieg:



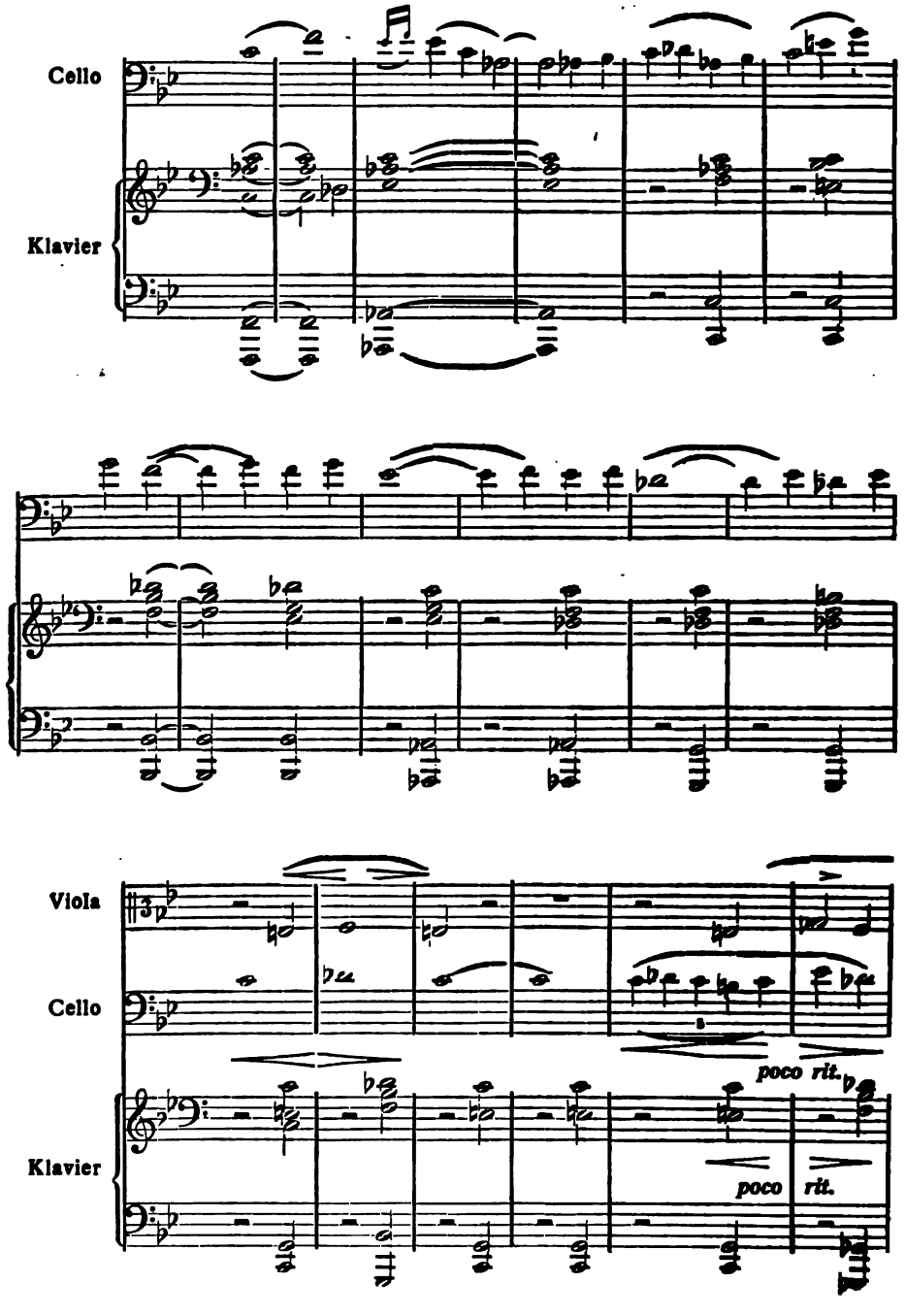


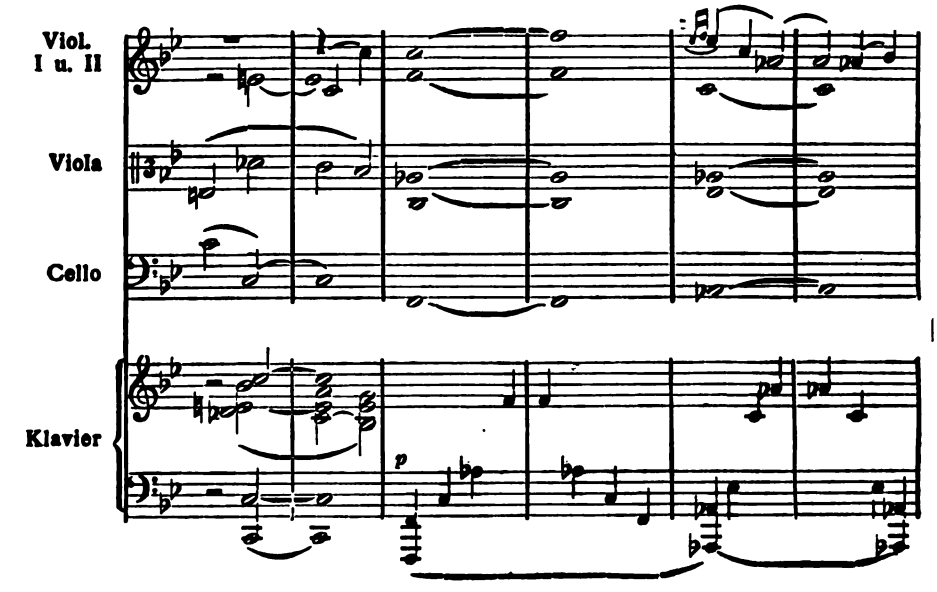
Das Quintett ist nur bis zum Teilschluß des ersten Satzes entworfen.

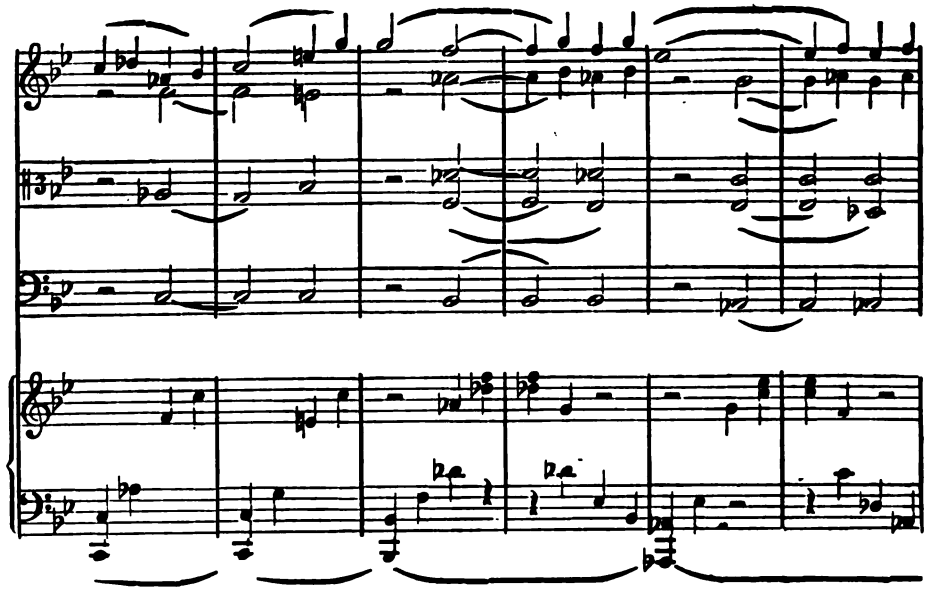
Der Anfang lautet:

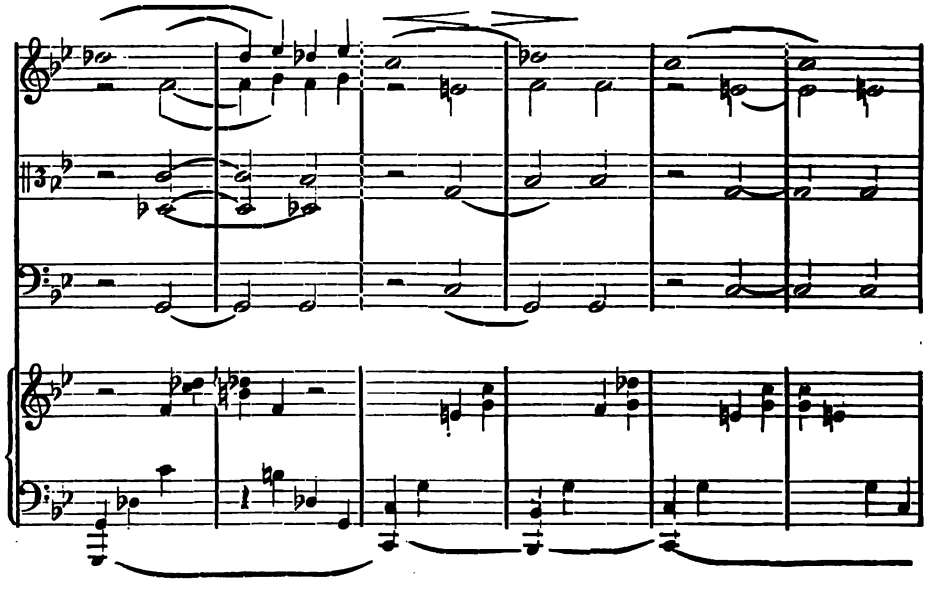


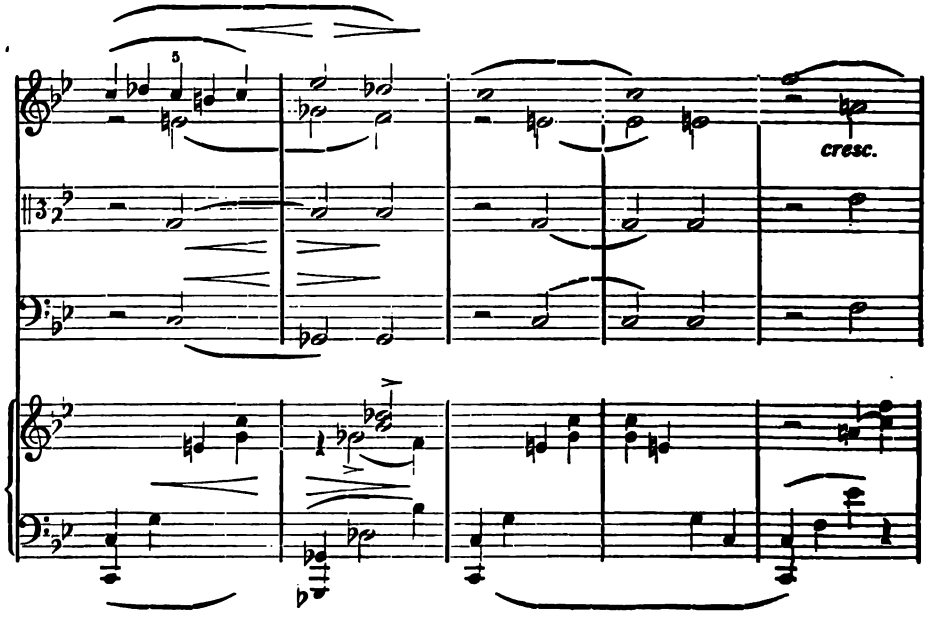
Das zweite Thema ist von großer Schönheit:

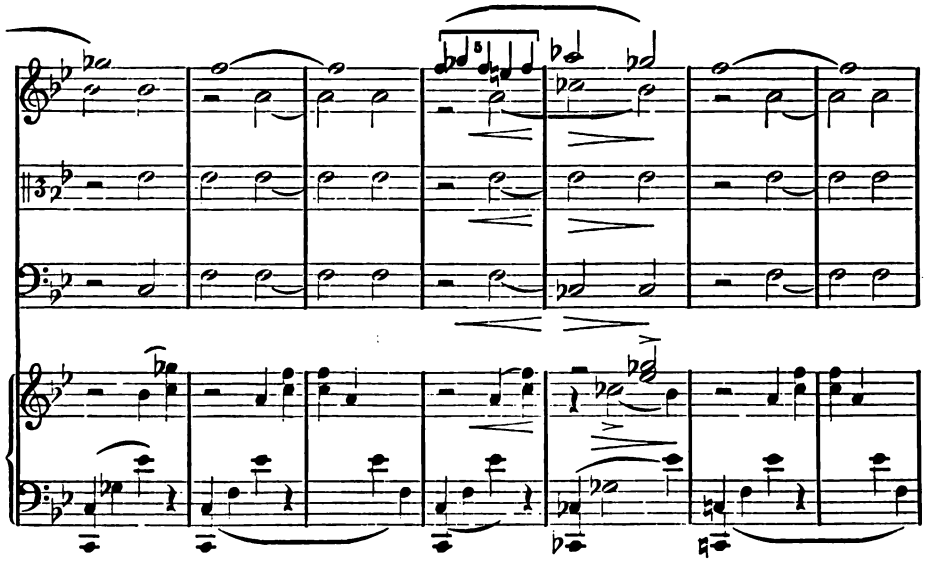



Viol. I u. II
Viola
Cello
Klavier
p






5
cresc.



Bei der verhältnismäßig geringen Anzahl der Grieg'schen Kammermusikwerke ist es um so mehr zu beklagen, daß dieses — nach dem ersten Satz zu urteilen — im großen Stile konzipierte Werk nicht über den Anfang hinausgekommen ist.

Grieg hatte auch die Komposition eines größeren Oratoriums geplant. Björnstjerne Björnson schrieb auf seinen Wunsch den Text. Es heißt „Fred" (Friede). Der Tondichter hat aber nur ein Stück daraus komponiert, das einen Platz unter den oben genannten Liedern finden wird. Wie aus einem Brief Griegs an den Dichter Otto Benzon hervorgeht[1]), verlor Grieg die Lust zur weiteren Arbeit an dem Oratorium, weil Björnson sein Manuskript gedruckt haben wollte, ehe die Musik geschrieben war. In dem Briefe heißt es: „... und eine solche Mimose bin ich, daß damit der Duft verschwand, obschon er [Björnson] auf meine Aufforderung das Gedicht schrieb."

Das bedeutendste Werk, das Edvard Grieg nachgelassen hat und eines seiner hervorragendsten überhaupt, ist die Musik zu Ibsens dramatischem Gedicht „Peer Gynt", von der allein die beiden Orchestersuiten und die zwei Solveiglieder veröffentlicht worden sind.

Über das ganze Werk gibt Grieg eine genaue Mitteilung in dem ersten der Briefe, die in dem zweiten Oktoberheft der „Musik" stehen. Aus diesem Brief geht auch hervor, daß Grieg eine Veröffentlichung der ganzen Partitur und eine Bearbeitung des Werkes zu Konzertaufführungen

[1]) Veröffentlicht in Gads Danske Magasin Oktober 1907.

gewünscht hat und auch sicherlich selbst veranlaßt haben würde. Hier ist es also geradezu eine Pflicht, das zu tun, was der Tod des Meisters verhindert hat.

Es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, daß die „Peer Gynt"-Musik erst in Verbindung mit dem Gedicht ihre volle Wirkung ausüben kann.

Die große Popularität, die gerade die „Peer Gynt"-Suiten genießen, wird gewiß dazu beitragen, daß eine Konzertaufführung des ganzen Werkes, mit verbindendem Text — am liebsten nur mit den Ibsen'schen Originalworten — überall mit dem größten Interesse aufgenommen werden würde.

Und wieviel tiefer werden Stücke, wie Aases Tod und der herrliche Schlußgesang „Solveigs Wiegenlied" wirken, wenn der Zuhörer sie im Rahmen des Gedichtes hört und dann erst ihre wahre Bedeutung verstehen kann. Stand doch „Solveigs Lied" einmal als „Solfege Lied" auf einem Konzertprogramm vermeldet!

Solveigs Wiegenlied wird gewöhnlich als eine Art „Berceuse" aufgefaßt; man denkt dabei an die Mutter, die ihr Kind in den Schlaf singt und ahnt nicht, daß es den Tod Peer Gynts bedeutet, den er am Ende seines abenteuerlichen Lebens in den Armen der Jugendgeliebten findet, die ihm treu geblieben ist und durch die er — wie Faust durch Gretchen — endlich erlöst wird.

Dies drückt „Solveigs Wiegenlied" auf wunderbare Weise aus.

Zunächst muß die nicht leichte Aufgabe gelöst werden, zwischen den einzelnen Musikstücken einen Zusammenhang herzustellen.

Die Teile der Dichtung, zu denen keine Musik geschrieben ist, müssen natürlich weggelassen oder nur soweit angedeutet werden, als es zum Verständnis des Ganzen notwendig ist. Es ist zu hoffen, daß das Werk bald in dieser Gestalt vorliegen wird: die ersten Schritte dazu sind bereits getan.

Damit wäre ein Lieblingswunsch des verstorbenen Meisters erfüllt!

BÜCHER

59. **Felix Mendelssohn Bartholdy:** Briefe, ausgewählt und erläutert von Ernst Wolff. (Meister-Briefe, herausgegeben unter Mitwirkung von Max Friedlaender.) Verlag: B. Behr, Berlin.

In musikalischer Hinsicht bietet das vorliegende Buch, das mit vier Porträts ausgestattet ist, so gut wie gar keine Ausbeute, dagegen spiegelt es die schönen Charaktereigenschaften, das freundliche und liebenswürdige Wesen des viel zu wenig geschätzten Tondichters ungetrübt wieder. Gerade so, wie er in seinen Briefen uns gegenübertritt, denkt man sich den Komponisten der „Lieder ohne Worte". Da findet sich kein kränkendes Wort über Kunst-Rivalen. Erwähnt er eines solchen überhaupt, so geschieht es in zarter und schonender Weise. Der bekannte Musikhistoriker und Theoretiker Franz Magnus Böhme tat einst den Ausspruch, daß Mendelssohn, bevor er zum Komponieren sich an den Schreibtisch setzte, wohl immer erst Glacéhandschuhe angezogen habe! So glatt und alle Unebenheiten vermeidend, zeigt er sich auch in seinen Briefen. Die sorgfältige Auswahl enthält Briefe an Zelter, Goethe, Ignaz und Charlotte Moscheles, Julius Schubring, Wilhelm Schirmer, F. Hiller, F. David, E. H. Verkenius und drei Familienbriefe. Das Buch wird viele Freunde finden. Arthur Laser

60. **Axel Sandberg:** Empirische Gesangschule in Dialogform für Lernende und Lehrende. Populär-wissenschaftliche Untersuchungen über die Naturgesetze für die Funktion der Stimme. Stuttgart, 1906.

Im Jahre 1896 erschien unter dem Titel „Eine natürliche und vernünftige Tonbildungslehre" eine kleine, anregend geschriebene Gesangtheorie, die Axel Sandberg nach dem schwedischen Original seines Lehrers Fritz Arlberg übersetzt und bearbeitet hatte. Diesem theoretischen Schriftchen hat Sandberg nun eine ausgeführtere praktische Gesangschule, zunächst für Frauenstimmen, folgen lassen, die auf denselben Grundanschauungen beruht. Wie schon der alte Kontrapunktiker Fux in seinem „Gradus ad parnassum", bedient sich Sandberg der Dialogform und erzielt dadurch neben einer gewissen behaglichen Breite auch eine größere Lebendigkeit des Vortrags. Da indeß der Untertitel auch populär-wissenschaftliche Untersuchungen verheißt, und diese sich gelegentlich einmal bis in das Gebiet der Differentialrechnung versteigen, so trägt natürlich der „Lehrer" die Hauptkosten der Unterhaltung, während in der Schülerin mehr „der Frauen Sinn, gar unbelehrt", in diesem Fall also der gesangliche Instinkt, zu Worte kommt. Sandberg huldigt der von den meisten Gesanglehrern festgehaltenen Dreiregistertheorie und erklärt die Register wie üblich durch die Verschiedenartigkeit der Stimmbandfunktionen: die Bruststimme durch totale Schwingungen, das Falsett durch Verdünnung, die Kopfstimme durch Verkürzung der Stimmbänder. Zwischen Bruststimme und Falsett nimmt er ein Grenzgebiet an, das er „verdünnte Bruststimme" nennt und stufenweise durch allmähliche Verdünnung des schwingenden Teils der Stimmbänder entstehen läßt. In der Festsetzung der oberen Registergrenzen ist der Verfasser sehr vorsichtig und nimmt sie etwas tiefer an als wohl die Mehrzahl seiner Fachgenossen;

so findet er die obere Grenze des Falsetts bei a^1 oder b^1. Den Resonanzverhältnissen, auf denen bekanntlich der Vokalismus und die künsterische Tonbildung beruhen, widmet Sandberg feinsinnige und eindringende Untersuchungen. Sehr vernünftigerweise sieht er im Rachen und in der Mundhöhle die Hauptresonanzräume und hält sich frei von der heute so beliebten Überschätzung der Kopfresonanz, die er durchaus treffend als Fortpflanzung der Tonschwingungen in der Mundhöhle nach den Nasenräumen erklärt. Auch der Brustresonanz mißt er nur eine untergeordnete Bedeutung bei (S. 107). Besonderen Wert legt er auf eine energische Mitwirkung der Lippen bei der Tonbildung; sie sollen ihm nicht nur zur Erzeugung der eigentlichen Lippenvokale (o, u, ö, ü), sondern überhaupt als wesentliches Werkzeug der Färbung des Tones dienen. Neben dieser sind ihm Weichheit, Fülle und Schärfe die Haupteigenschaften des Gesangtons, die durch das Tonbildungsstudium zu einer harmonischen Gesamtwirkung gebracht werden sollen; den Weichheitsapparat der Stimme findet er im Gaumengewölbe, die Fülle läßt er durch Schlunderweiterung (wie im ersten Stadium des Gähnens) erzielen und die Schärfe erklärt er durch den Anprall des Tons an die freigelegten Zähne. Der Ausdruck „Schärfe", der im Deutschen von Stimmen zumeist in tadelndem Sinne gebraucht wird, wäre besser durch: Metall, Glanz, Intensität oder ein ähnliches Synonym zu ersetzen. Die einzelnen Vokale werden genau auf ihre Beziehungen zu den vier oben genannten Tonqualitäten untersucht und bieten so den Stoff für die individuelle Behandlung und Erziehung des zu bildenden Gesangorgans. Im allgemeinen beginnt Sandberg die Tonstudien mit dem Lippenvokal u und läßt dann ö, ȯ, a und ē folgen. Der mißverständlichen Bezeichnung „kurze" und „lange" Vokale (S. 21) würde ich die üblichen Ausdrücke „offen" und „geschlossen" vorziehen, da ja in der Musik Kürze und Länge von der Geltung der Noten abhängt. Schon bei der elementaren Tonbildung berücksichtigt Sandberg den ästhetischen Eindruck der Lippen- und Mundstellung auf den Zuhörer und das psychologische Moment im Gesichtsausdruck, und in einem fortgeschritteneren Stadium widmet er der Mitwirkung der Mimik zugunsten des Vortrags und der spannungsbefreienden Wirkung, die dramatische Posen auf die Stimmbänder ausüben, hübsche Betrachtungen. Vor den Gefahren des einseitigen piano-Kultus wird mit Recht ebenso gewarnt wie vor eigentlichen Trainierungsversuchen mit den Lungen, um einen „langen Atem" zu erzielen, da ein solcher ebensosehr von energischer Stimmbandschließung wie von der Kapazität der Lungen abhänge. Das schwierige Kapitel der Stimmbandfunktionen und des Verhältnisses von Spannung und Triebkraft ist mit Sachkunde und eindringendem Nachdenken behandelt; die komplizierten Vorgänge bei einer „messa di voce" (Schwellton), die sich aus dem Zusammenwirken und Ineinandergreifen der Stimmbandfunktionen und der Resonanzfaktoren ergeben, finden eine klare, durchdachte Darstellung. — Im allgemeinen wird man dem Verfasser zugestehen müssen, daß er seinem Grundsatz: „der Gipfel der Kunst ist die Natürlichkeit", dem wir am Anfang und am Schluß seines Buches begegnen, treu geblieben ist. Er entwickelt den Gesang aus der Sprache und erklärt den Gesangton als „eine Summation gleich hoher Sprechtöne", den Ansatz beim Sprechen und Singen als identisch und warnt davor, durch Künsteleien in die wunderbaren automatischen Leistungen des menschlichen Stimmorgans, wie es die Natur vorgebildet hat, einzugreifen; die Gesangschule soll nur da nachhelfen, wo die Natur versagt, und das „Prinzip des geringsten Kraftverbrauchs", das in der Natur gilt, soll auch den Kunstgesang beherrschen. So wird sich also wohl jeder Gesanglehrer, der nicht geradezu auf irgendeine verzwickte „Methode" eingeschworen ist, mit Sandbergs Grundanschauungen einverstanden erklären können. Anfechtbare Einzelheiten, wie etwa in der Verzierungslehre (S. 97), bei der Besprechung der Atemeinteilung (S. 99), des Trillers und der schnellen Koloratur, die beide als angeboren bezeichnet werden

(S. 161 ff.), können den günstigen Gesamteindruck des Werkes nicht beeinträchtigen. Gewiß handelt es sich bei dem Triller weniger darum, durch andauerndes, sportsmäßiges Üben eine schwierige Fertigkeit zu erwerben, als ihn „herauszulocken", d. h. experimentell den richtigen Kunstgriff dafür zu finden; aber das „Vorspielen" und „Vorpfeifen" des Lehrers (warum nicht Vorsingen?) und der „intensive Wunsch" und die „unwiderstehliche Lust" der Schülerin können doch eine methodische Anleitung nicht ersetzen. Und bei der Koloratur, auch bei der schnellsten, muß doch jeder einzelne Ton der Kontrolle des Ohres unterworfen und somit das Ergebnis eines bestimmten, wenn auch blitzschnellen Willensaktes sein. Schwerere Bedenken lassen sich dagegen geltend machen, daß Sandberg von der Verschiedenheit der weiblichen Stimmgattungen fast ganz absieht und nur auf S. 143 dieses Problem flüchtig streift. Während er an dieser Stelle innerhalb der Region des Kopfregisters bei Sopran, Mezzosopran und Alt geringfügige Höhenunterschiede des Klangepräges („offen" oder „geschlossen") feststellt, nimmt er im übrigen bei allen Frauenstimmen die Registergrenzen als übereinstimmend an, womit er bei der Mehrzahl der Fachgenossen auf Widerstand stoßen dürfte. Im ganzen aber darf sein Werk als wertvolle Bereicherung der gesangspädagogischen und stimmtheoretischen Literatur begrüßt werden. Ernst Wolff

61. **Ernst Kreowski** und **Eduard Fuchs**: Richard Wagner in der Karikatur. Verlag: B. Behr, Berlin.

Es war wichtig, die Karikaturen von Wagner einmal in einem Bande zu vereinigen. Zwar existiert schon eine frühere Zusammenstellung, 1891 in Paris erschienen, und herausgegeben von John Grand-Carteret. Das französische Buch ist mäßig gedruckt, erschien in kleinem Format und bot literarisch wenig Bemerkenswertes. Der deutsche Band ist dagegen ein Muster guter Ausstattung, erfreut uns durch ein wohlgetroffenes Format und präsentiert sich in würdigem Gewande. Ernst Kreowski und Eduard Fuchs haben sich zu gemeinsamer Arbeit vereinigt. Dem ersteren fiel der Textteil zu, Fuchs beschaffte das Bildermaterial, sorgte für das druckerische Arrangement und erläuterte die Karikaturen, von denen 230 Stück sich vorfinden. Natürlich deckt sich der größte Teil der Abbildungen mit denen in jenem französischen Buch, doch ist die Fuchssche Auswahl nicht nur um 100 Stück reicher, sondern die Bilder haben eine sicherere Wirkung durch den guten Druck und die angenehmen Größenverhältnisse. Kreowski gibt eine kurz gefaßte, sehr würdige Darstellung von Wagners Lebensgang in trefflichem Deutsch, und überrascht durch eine wirksame Anordnung seines Stoffes. Natürlich ist seine Arbeit so angelegt, daß sie die Momente in Wagners romantischem Leben besonders betont, die besondere Angriffspunkte für den Karikaturisten bieten konnten. Die Dresdener Revolution, der Pariser Tannhäuser-Skandal, die Wiener Notzeit, des Meisters Stellung zu König Ludwig, die Freundschaftsverhältnisse mit Liszt und Bülow, die Bayreuther Festspiele und viele andere exponierte Momente in Wagners äußerem Leben boten dem spottsüchtigen Stift des Zeichners willkommene Gelegenheit, satirisch zu verfahren. Die rein künstlerische Ausbeute ist eigentlich nicht groß: heute sind wir durch glänzende Karikaturenzeichner verwöhnt. Die alten Bilder des „Kladderadatsch", des „Charivari", des Münchener „Punsch", des „Kikeriki", der „Wespen", des „Ulk" schmecken uns heute nicht mehr recht. Die Karikaturen im englischen „Punch", im Züricher „Nebelspalter" bleiben matt. Amüsanter sind einige Blätter aus dem Wiener „Floh" und aus der „Bombe", weit geistreicher der Franzose Blass in „Le Triboulet"; Vilette, Jossot und Beardsley, dann besonders aber Gaul und Oberländer und endlich die Jungen: Wilke, Bruno Paul, Gulbranson und Schmidhammer schießen den Vogel ab. Die Karikatur ist in den letzten fünfzig Jahren auf eine ganz andere Stufe gerückt! Menzel mit seinen famosen Chargen fehlt leider. Jedenfalls ist das Buch — einer Idee des B. Behrschen Verlages entsprungen — ein wichtiger Beitrag zur Kulturgeschichte, das in einer lückenlosen Wagner-Bücherei auf keinen Fall fehlen darf. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

62. **Walter Courvoisier: Das Schlachtschiff Téméraire. Für Männerchor und großes Orchester. op. 12. Verlag: Ries & Erler, Berlin.**

Der von Detlev von Liliencron frei nach Henry Newbolt geschaffene dramatische Sang „Das Schlachtschiff Téméraire" hat durch Walter Courvoisier eine Vertonung gefunden, die mit außerordentlichem Glück den Schwung und die Kraft dieses Lobliedes auf die englischen Seehelden von 1796 musikalisch unterstreicht und zu einer ähnlichen vaterländischen Hymne macht, wie wir sie in Curtis „Die Toten vom Iltis" bereits besitzen. Wenn wir den einzigen Vorwurf, den man eventuell dem Komponisten machen kann, schon jetzt nennen sollen, so ist es der etwas große instrumentale Aufwand, der mit der Länge des Opus nicht in normalem Verhältnis steht und der Verbreitung des Werkes im Wege sein dürfte. Und das ist bedauerlich. Mag sein, daß Courvoisier den Vokalsatz vielleicht zu anspruchsvoll und schwer behandelt und manches in ihm auf eine Wirkung abstimmt, die eigentlich schon der orchestralen Programmusik angehört, mag auch sein, daß der Instrumentalsatz manchmal überladen erscheint, das muß ihm doch freudig zugestanden werden, daß er in der vorliegenden Komposition ein Werk geschaffen hat, dem in der Männerchorliteratur ein bemerkenswerter Platz im Vordergrunde gebührt. Die Gründe dafür sind schnell aufgezählt. Courvoisier ist bei aller programmusikalischen Neigung ein Melodiker von Originalität und kraftvollem Ausdruck, er weiß dem Chorklange überall sein altangestammtes Recht zu wahren, wenn er auch — wie oben bereits angedeutet — manchmal die Macht seines hundertstimmig gedachten Chores nur als einen instrumentalen Wert in das Tutti-Klangbild einstellt. Er kennt schließlich nicht nur eine durch die Rhetorik wirkungsvoll gemachte, scharf rhythmisierte Sprache, sondern ist von Haus aus der geborene Dramatiker, und das läßt ihn mit einer Wucht deklamieren und Steigerungen anlegen, die auf den Kulminationspunkten dem Hörer Feuer aus der Seele schlagen müssen. Auch die rein instrumentale Seite des Chorwerkes ist höchst interessant. Courvoisier weiß geistreich die Farben zu mischen und zu schildern, wo dem Orchester das Feld ganz allein überlassen ist, er versteht dann weiter die Gesangstimmen instrumental zu stützen, ohne deren vokale Bedeutung aufzuheben oder lahmzulegen, und vermag schließlich mit einem virtuosen Raffinement sondergleichen zwischen dem Vokalsatze und dem Orchester Kontraste zu schaffen, deren nachdrückliche Wirkung ebenso auf dem Kolorit, wie auf der Dynamik beruht. Diese Künste erzielen im Verein mit den rein musikalischen Qualitäten der Courvoisierschen Eigenart denn auch in lyrischen, wie in dramatischen Momenten eine ungemein tiefgehende Wirkung. Das „Schlachtschiff Téméraire" sei deshalb allen großen Männergesangvereinen dringend zur Aufführung empfohlen, nur sei von einer Wiedergabe dieser Chorballade mit Klavierbegleitung abgeraten, da das Bild in einer mit schwarz und weiß bestrittenen verkleinerten Reproduktion nicht so wirken kann, wie von der Orchesterpalette koloriert. **Paul Mittmann**

63. **Rudolf Dost: Sonate f-moll für Orgel. op. 21. Verlag: Rieter-Biedermann, Leipzig.**

Wir haben hier ein ernst zu nehmendes tüchtiges Werk vor uns, das mit bemerkenswertem Können hinsichtlich Formenbeherrschung und Kontrapunktik vor allem orgelmäßig geschrieben ist. Es verschlägt nichts, wenn wir hier und da Reminiszenzen aus der voraufgegangenen Literatur begegnen. Offenbar ist das erste Thema im ersten Satz, sowie der ganze zweite Satz eine Huldigung für J. Rheinberger, und das wohlbekannte „Pedalmotiv", im ersten Satze öfters auftauchend und dann im zweiten

Thema der Doppelfuge mit benutzt, für J. S. Bach (siehe Fuge d-moll, Peters IV). Weniger zusagen will uns das „Gesangsthema" im ersten Satz, wohingegen die kleine Coda wieder sehr ansprechend ist. Der Modulationsgang im ersten Satz und in der Fuge hält sich durchaus nicht an herkömmliche Regeln, wir treffen öfters auf überraschende Ausweichungen, die allerdings zuweilen willkürlich erscheinen, wie z. B. im dritten Teil der Fuge, deren Kontrapunkt im übrigen fast durchweg sehr gewandt und glatt geschrieben ist. Die Sonate, von nur mittlerer Schwierigkeit, verdient die Beachtung der Konzertspieler.

64. **Orgel-Kompositionen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche.** Herausgegeben von Willy Herrmann. Zwei Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der erste Band enthält 11 größere, in erster Linie für Konzertzwecke geschriebene Stücke, die teilweise schon anderweits veröffentlicht sind, der zweite 31 fast durchweg festlich gehaltene größere Nachspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch. Für den Wert der beiden Bände sprechen die bewährten Namen eines Albert Becker, A. Egidi, N. W. Gade, V. Gluth, A. Guilmant, J. G. Herzog, Edmund Kretschmer, Liszt, Matthison-Hansen, Robert Radecke, M. Reger, E. Tinel u. a. Wir haben vor uns Proben der Orgelkomposition der letzten Jahrzehnte, vereinzelt steht in Band II No. 2 eine sehr ansprechende frischgeschriebene Fuge von M. G. Fischer (1773—1829), in der noch Bachsche Tradition (Kittel) lebendig ist. Vereinzelt steht auch auf der andern Seite Max Regers Präludium zu „O Haupt voll Blut und Wunden", das durch seinen tiefen Gehalt alle übrigen bedeutend überragt, womit Regers nahe Verwandtschaft mit Bach aufs neue dargetan wird. Als vortreffliche Nummern seien unter den übrigen hervorgehoben im ersten Band: No. 8 bis 11, unter denen wieder Franz Wagners Phantasie „Trionfo della vita" als schwungvolles Konzertstück sich bemerkbar macht — übrigens das einzige Stück der Sammlung, an dem der Einfluß von Max Regers Orgelkunst offenkundig nachzuweisen ist. Unter den Nummern des zweiten Bandes zeichnen sich aus: No. 1 von Victor Gluth durch lebendige Frische, in der Harmonik etwas Rheinbergerisch; ferner Kretschmers festlich-glanzvolles Nachspiel No. 6; Albert Beckers energisches „Ein feste Burg"; Egidis kunstvolles Nachspiel „Es ist das Heil". Der Wert der Sammlung wird durch einige mehr akademisch korrekte als musikalisch ansprechende Kompositionen kaum beeinträchtigt.

65. **Hermann Stephani: Große Fuge in c-moll für Orgel. op. 12.** Verlag C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eine Fuge mit deutlich fühlbarem Programm, ein eigentümliches Werk, das ein persönliches Gepräge trägt und deshalb trotz zahlreicher Härten, ja selbst einiger musikalischer Unverständlichkeiten unser Interesse in Anspruch nimmt. Alle Fugenkünste werden aufgeboten; das Thema führt einen harten Kampf gegen immer neue Gegenmotive. Die Fuge bringt zwei Durchführungen, die durch lange Zwischensätze getrennt sind. Die zweite schließt auf der Dominante. Der folgende, lang ausgedehnte Schluß ist ungewöhnlich: das Thema tritt in Verkürzung und Umkehrung zugleich auf, die Form der Fuge ist völlig durchbrochen. Ausgelassener Humor und Ironie greifen Platz in tollem Jagen — wir glauben fast, ein wenig Richard Strauß zu hören. Das Thema in Verkürzung und Umkehrung erscheint jetzt basiert auf einer Skala aus Ganztönen; es türmen sich Engführungen auf einem ostinato in Achteln; noch einmal bringt das Pedal fortissimo das so eigentümlich entstellte Thema, bis das Ganze einlenkt und schnell normal diatonisch dem Schluße zueilt. Die Fuge bringt Schwierigkeiten namentlich für eine entsprechende Registrierung wegen der öfters sehr tiefen Lage der Manualstimmen und Überkreuzung mit dem Pedal.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Was dem größten flämischen Tonsetzer Benoit vor mehr als zwanzig Jahren ein Traum, eine Idee war, an deren Verwirklichung seine Jünger seit 15 Jahren tatkräftig arbeiteten, ist zur Tatsache geworden: vor einigen Tagen wurde hier das neue Flämische Operntheater eröffnet. Am Nachmittag des 17. Oktober wurde das Haus in Gegenwart aller Notabilitäten der Stadt von der Behörde abgenommen und feierlichst der Direktion übergeben, bei welcher Gelegenheit der Konservator der hiesigen Museen Pol de Mont eine begeisterte Festrede hielt, einige ältere Mitglieder der Truppe Solovorträge und der Theaterchor Benoit's „Hymne an die Schönheit" vortrugen. Am Abend kam als Festvorstellung unter Leitung des Komponisten Blockx' „Herbergsprinzessin" zur Darstellung, jenes Werk der neuern flämischen Schule, das in den letzten Jahren nicht nur einen ausgesprochen lokalen Erfolg hatte, sondern auch an vielen Bühnen des Auslandes mit großem Erfolg zur Aufführung kam. Da alle Darsteller, in erster Linie Frau Judels und der Tenor Swolfs, die mit frischen Stimmen verjüngten Chöre, das verstärkte Orchester und die Regie Engelens ihr bestes Können einsetzten, so fand die Vorstellung eine begeisterte Aufnahme und brachte dem Komponisten viele erneute Ehren ein. Das neue Theater präsentiert sich nach außen wie im Innern auf das vorteilhafteste und stellt dem Erbauer, Stadtbaumeister van Mechelen, das günstigste Zeugnis aus. Die Bühne ist nach den neuesten Errungenschaften eingerichtet und bietet durch ihre Breite, Höhe und namentlich Tiefe Gelegenheit zur Entfaltung prächtigster dekorativer Kunst. Eine spezielle Bemerkung verdient das hiesige Haus Schäffer, das die Einrichtung für die elektrische Beleuchtung in geradezu idealer Weise gelöst hat. Der Zuschauerraum, nicht übermäßig groß — er hat 1490 Sitzplätze — ist ebenso praktisch eingerichtet, wie reich, ohne überladen zu sein, ausgestattet. Der tiefliegende Orchesterraum bedarf noch einer Verbesserung; die Streichinstrumente klingen nicht genügend und werden durch das Blech gedeckt. Auch die Aufführungen der folgenden nationalen Opern: Wambach's „Quinten Massys", Blockx' „Seebraut", Schrey's „Adlerhorst" — alle bei früheren Anlässen von mir besprochen — bestätigten vollkommen den am ersten Abend gewonnenen günstigen Eindruck. Die Direktoren Judels und Tokkie, die viel versprechen, u. a. Wagners „Siegfried" und Zöllners „Faust" unter Leitung des als Kapellmeister engagierten Komponisten, sind ganz die Leute, ihr Wort einzulösen und die Saison äußerst glänzend zu gestalten. — Im neuen Flämischen Theater wird fleißig gearbeitet. Nachdem in den ersten Wochen nur Werke nationaler Komponisten, so auch mit erneutem Erfolge Raylaendt's „Cecilia", zur Aufführung kamen, bereitete die erste deutsche Oper, Lortzings köstlicher „Wildschütz", in vorzüglicher Darstellung dem Publikum eine ganz besondere Freude. In rascher Reihenfolge werden wir u. a. „Walküre", „Lohengrin", „Freischütz" erhalten, also für hiesige Verhältnisse ein interessantes Repertoire. A. Honigsheim

BERLIN: Königliches Opernhaus. Die Hofoper sucht, nachdem Frl. Destinn mehr und mehr in das „hochdramatische" Fach aufgerückt ist, und Frl. Ekeblad zu den unbeschäftigten Mitgliedern gehört, nach einer Vertreterin der jugendlich-dramatischen Partieen. Unter diesem Gesichtspunkt war auch das Gastspiel einer jungen Künstlerin aufzufassen, die neulich die Elsa im „Lohengrin" und die Agathe im „Freischütz" sang. Frl. Fabry kommt vom Stadttheater in Augsburg und ist dort gewiß ein sehr nützliches Mitglied; für das Opernhaus ist sie noch nicht reif. Ihr hübsch klingender und ziemlich ausgiebiger Sopran ist technisch nicht so durchgebildet, um den dramatischen und musikalischen Gehalt einer Rolle einwandfrei wiedergeben zu können. Namentlich in der Mittellage drückt die Sängerin auf den Ton, der infolge seines zu weit rückwärts gebildeten Ansatzes leicht tremoliert und unrein wird. Auch in der Darstellung ist noch nicht die Freiheit gewonnen, die eine nennenswerte Gestaltungsgabe zum Durchbruch kommen ließe. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß Frl. Fabry, deren Erscheinung und Wesen sympathisch berühren, weitere Entwickelungsmöglichkeiten in sich trägt. — Die Komische Oper hatte mit ihrer Erstaufführung der „Verkauften Braut" von Smetana einen unbestrittenen und in gewisser Hinsicht auch verdienten Erfolg zu verzeichnen. Ein Vergleich mit den Aufführungen der Hofoper und eines österreichischen Ensembles, das uns einst die Bekanntschaft des liebenswürdigen Werkes vermittelte, liegt nahe. Er fällt zugunsten Gregors aus, soweit die Inszenierung und die Herausarbeitung wirksamer Pointen in Frage kommen. In sehr hübschen dekorativen Bildern spielte sich die lustige Komödie flott und ungezwungen ab. Wo es sich aber um intimere Stimmungen und feinmusikalische Wirkungen handelte, erschien alles vergröbert und seiner eigentümlichsten Reize einigermaßen entkleidet. Nur ab und zu gab Naval, der natürlich auch schauspielerisch der Figur des Hans nichts schuldig blieb, in seinen Solostellen etwas von dem poetischen Hauch dieser Musik zu verspüren, während das sonst so sympathische Frl. Artôt als Marie gar zu unbedeutend blieb. Schließlich spielt die Handlung doch unter derben Bauern und bedingt eine gewisse Gesundheit der tonlichen Grundlage. Gerade daran aber haperte es zu bedenklich in den wichtigsten Ensemblesätzen, so in dem schönen Sextett des letzten Aktes. Die tragende Rolle des Heiratsvermittlers kam bei Herrn Mantler auch mehr schauspielerisch als gesanglich zur Geltung. Seiner Stimme fehlt die behagliche Tiefe und der üppige Wohllaut, auf die der Komponist als Kontrast zu der Humoristik des Ausdrucks gerechnet hat. Mit dem stotternden Tenni des Herrn Kreuder konnte man sehr zufrieden sein, während die übrigen Partieen mehr oder minder zu wünschen ließen. Bedauerlich ist, daß ein so entzückendes Stück wie das Tanzduettchen mit der Esmeralda in seinem Charakter so ganz verkannt und seine schwebende Grazie zu derbem Ulk entstellt wurde. Fehlte es hier dem Dirigenten an Einsicht oder an

Macht der Regie gegenüber? Franz Rumpel dirigierte im übrigen (namentlich die Ouvertüre) nicht ohne Geschmack, konnte aber natürlich dem vokalen Klangkörper keine Fülle und Anmut einhauchen, noch die Auffassung des Ganzen auf einen wohligeren Ton herabdämpfen. Das Publikum amüsierte sich ausgezeichnet, rief alle Beteiligten wiederholt an die Rampe, und namentlich nach dem prachtvollen und famos vorgetragenen Buffoduett des zweiten Aktes herrschte eine animierte Stimmung, wie man sie in der Komischen Oper kaum jemals erlebt hatte. Dr. Leopold Schmidt

Lortzing-Oper. Verhältnismäßig gut gelang der Versuch, Mozarts „Entführung aus dem Serail" dem Repertoire einzufügen; für die Konstanze mußte freilich eine geeignete Kraft in Frau Boer-Gruselli vom Hallenser Stadttheater verschrieben werden. Ein prächtiger Pedrillo war der junge stimmbegabte Tenorbuffo Max Kuttner. — Völlig überflüssig und unzulänglich war die Aufführung von Verdi's „Rigoletto". Mit solch fragwürdiger Aufführung kann das Publikum doch nur verscheucht werden.

Wilh. Altmann

BUDAPEST: Die erhoffte, trompetenhaft versprochene Besserung in der artistischen Verwaltung der Königlichen Oper will sich nicht einstellen. Man durfte erwarten, daß mit der Überweisung des Institutes an das Unterrichtsministerium nunmehr wirklich ehrliche künstlerische Prinzipien zur Geltung kommen, ernste, zielbewußte Arbeit inauguriert werde. Statt dessen erschöpft sich die vielgerühmte Energie des neuen Direktors Mészáros in zwecklosen Reprisen und in zum Teil ganz verfehlten Neubesetzungen. So war es sein Erstes, um die ein wenig fadenscheinig gewordene Toilette der von der Oper soutenierten Muse zu ergänzen, ihr einen neuen Luxushut zu kaufen. Unser klassisches Repertoire zeigt Lücken an allen Ecken und Enden, und nun verwendet man zwei Monate, um — die Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen, auf die man an den meisten namhaften Bühnen wieder verzichtet hat. Die Vorstellung, um die sich namentlich Frau Vasquez (Elisabeth) und die Herren Anthes (Tannhäuser) uad Takáts (Wolfram) verdient machten, stand übrigens auf demselben vornehmen Niveau, wie die bisherigen „veralteten" Reprisen des Werkes. Eine zweite geniale Tat des neuen Kunstverwesers war die Umbesetzung der „Walküre", in der Herr Mészáros zu dem einzigen Siegmund (Anthes), dem einzigen Wotan (Beck) unserer Bühne die fast durchwegs unzulänglichen Gestaltungen je einer vierten Brünnhilde und Sieglinde und einer fünften Fricka fügte. Durch diese und ähnliche Arbeitsverschwendung ist die Direktion mit all ihren Novitäten und sonstigen Versprechungen im Rückstand und freut sich einstweilen, daß die Gunst des Publikums, die sein Vorgänger erworben, dem Theater noch treu bleibt.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Nach dreijährigem Bestehen hat sich die Theatervereinigung Dortmund-Essen wieder gelöst. Alois Hofmann hat die hiesige Direktion übernommen und führt die Oper einer erfreulichen Entwicklung entgegen. Die fast gänzlich neuen Kräfte sind durchweg musikalisch intelligent, zum Teil vorzüglich. Daher waren „Tannhäuser" und „Lohengrin" mit Schirmer in der Titelrolle, Frl. Daniela als Elisabeth, Frl. Wehrenfennig als Ortrud, und Stury als Wolfram und Telramund, ebenso „Aïda", „Troubadour", „Hoffmanns Erzählungen" gute Vorstellungen. Strauß' „Salome" erlebte mit obigen Kräften eine hervorragende Aufführung und fand beifällige, nicht begeisterte Aufnahme. Der Direktor ist ein feinsinniger Regiekünstler. Als erster Kapellmeister fungiert Wolfram, dem Becker und Goldschmidt zur Seite stehen. Das Orchester stellen Hüttners Philharmoniker. Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Hofoper hat sich zu einer neuen Tat noch nicht aufgerafft. Das einzig bemerkenswerte Ereignis der Berichtszeit war das Gastspiel von Sigrid Arnoldson, die als Violetta, Mignon und Carmen auftrat. Als Herodes in „Salome" gastierte Curt Sommer von der Berliner Hofoper, ohne jedoch in Spiel und Gesang unsern heimischen Vertreter entfernt zu erreichen. An diesem Abend erkannte man übrigens mit Erstaunen, wie rasch das seinerzeit von mir vorausgesagte Verblassen der „Salome"-Wirkung eingetreten ist. Man bleibt jetzt, nach kaum zwei Jahren, dem Werke gegenüber schon vollständig kühl, da ihm die inneren Werte doch allzusehr mangeln.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Caruso's Gastspiel war diesmal das große Ereignis. Die Billetbestellungen für die beiden Abende, die ihn als Rhadames und als Herzog im „Rigoletto" zeigten, waren etwa zehnfach „überzeichnet"; dies und der weitere Umstand, daß der Künstler pro Abend 10000 Mark erhielt, hat schon manchen im voraus mit Hochschätzung für seine Kunst erfüllt. Beifallsstürme lohnten die dankbarsten Nummern seiner Rollen, und auch die kritischer beanlagten Zeugen seines Auftretens rühmen ihm ungewöhnlichen Wohllaut der Stimme und deren weise Behandlung, besonders die gute Atemtechnik, nach, außerdem auch Temperament und gewisse individuelle Züge in der schauspielerischen Behandlung der Aufgaben. Ungenügsame Hörer bemängeln aber sehr die Qualität der „Rigoletto"-Aufführung, soweit sie nicht von dem Gast allein besorgt wurde.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Nun hat Richard Strauß' „Salome" auch bei uns ihren verspäteten Einzug gehalten. Grund der Verzögerung war wohl weniger eine künstlerische Abneigung der Theaterleitung gegen das spekulative, aus Mitteln der Sensation seine Wirkung schöpfende Werk, als vielmehr der Umstand, daß der Einstudierung und Aufführung dieser musikalischen Excentrizität der Umbau unseres Orchesterraumes vorangehen mußte. Für diesen so notwendigen Umbau, dessen Vorteile wir noch genießen werden, wenn längst die Schmerzen der Salome verwunden sein werden, war aber unsere sparsame Stadttheater-Gesellschaft nur langsam und schwer zu gewinnen; ihn durchzusetzen bedurfte es der ganzen Überredungskünste von Direktion, Kapellmeister und sonstigen Persönlichkeiten und einiger mehr energievoller als freundlicher Nachhilfe in der lokalen Kritik. Da es sich dabei in unserer Millionen- und Millionärstadt im Grunde um ein

Objekt von ein paar tausend Mark handelte, steht man also wieder einmal vor einem hübschen Exempel hanseatischen Kunstgeistes. Daß schließlich das größte deutsche Stadttheater die erfolgreiche Oper nicht dauernd ignorieren durfte, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Zu neuen Schlüssen in der Einschätzung der „Salome" konnte man freilich auch angesichts der wirklich vortrefflichen Aufführung, die ihr hier zuteil wurde, nicht gelangen: indem er sich bewußt von der Wagnernachfolge im Musikdrama und zugleich von Wagner selbst entfernte, geriet Strauß in die noch viel bedenklichere Nähe Meyerbeers. Mit ihrem sensationell sich gebärdenden Amerikanismus, mit all ihren unbegrenzten Möglichkeiten präsentiert sich die „Salome"musik zuletzt doch nur als die moderne Meyerbeeriade insofern, als sie in ihrem innersten Wesen eine einzige große Konzession bedeutet. Und Konzession war eben auch das entscheidende Merkmal der Oper Meyerbeers. Daß nach der „Salome", so geistvoll sie auch erdacht und mit so sicherem Instinkte sie auch geschrieben sein mag, die Musiker — und nicht die schlechtesten unter ihnen — von Strauß abgefallen sind und weiter abfallen, darf bei der nur schlecht verhüllten effekthaschrigen Art des Werkes nicht in Erstaunen setzen. Unser Premierenpublikum, das der „Salome" zunächst unter allen Anzeichen begegnete, die auf das bewußte Mühlrad im Kopf hinweisen, bereitete schließlich der Erstaufführung einen Triumph. Aber es ist nicht ausgemacht, ob er nicht in erster Linie der phänomenalen gesanglichen und darstellerischen Leistung der genialen Edyth Walker galt. Daß neben ihr und dem ausgezeichneten Herodes des Herrn Birrenkoven Gustav Brecher, der superiore Dirigent, mit Enthusiasmus gefeiert wurde, war nicht mehr als recht und billig. Wie „Salome" bei einer weniger faszinierenden Wiedergabe auf unser Publikum wirken wird, das zu erleben haben wir — leider! — begründete Aussicht.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Zwei Hauptmomente ergaben in den jüngsten Wochen des Opernhauses Méhul und Weingartner. Des erstern nunmehr hundertjähriger „Joseph" erstand unter Otto Lohses vielvermögender Hand in denkbar abgeklärtester Interpretierung unserer Oper als neugewonnener, wertvoller Besitz (mit Fritz Rémond, Julius vom Scheidt und Clarence Whitehill als Joseph, Simon und Jakob). Felix Weingartner leitete eine der trefflichen Aufführungen seines „Genesius" und wurde herzlich gefeiert. Paul Hiller

LONDON: Die Herbstsaison der italienischen Oper in Covent Garden wird verlängert werden müssen. Ein neuer Stern auf dem Londoner Opernhimmel ist nämlich in Signora Tetrazzini aufgegangen, die von der ganzen Presse als zweite Patti gepriesen wird. Die Dame trat zum ersten Male am 2. November als Violetta in „La Traviata" auf. Ihr Name erregte kein Interesse; das Haus war schwach besucht. Ihre Leistungen aber waren nicht nur als Sängerin, sondern auch als Darstellerin so außerordentlich, daß alles enthusiasmiert war. Die Folge war, daß zwei Tage später, bei Wiederholung derselben Oper, nicht nur das Haus vollständig ausverkauft war, sondern auch, daß Hunderte, die Zutritt suchten, zurückgewiesen werden mußten. Dasselbe wiederholt sich seitdem bei jedem Auftreten der Künstlerin. Alle Plätze sind bis zum Ende der Saison ausverkauft. Was im übrigen das Repertoire betrifft, so ist Wagner von ihm ganz ausgeschlossen. Mozart ist mit „Don Giovanni" und Verdi mit „Aïda" vertreten. Der Rest gehört den Italienern und Franzosen. Eine starke Konkurrenz hat übrigens Covent Garden in Daly's Theater, wo sich „Die lustige Witwe" eines ungewöhnlich langen Daseins erfreut. A. Z.

MÜNCHEN: Außer ein paar vorzüglichen Repertoirevorstellungen, darunter „Fidelio" mit Knote (Florestan), Morena (Fidelio) und Feinhals (Pizarro), und einer „Salome"-Aufführung (unter Kapellmeister Cortolezis' befeuernder und umsichtiger Leitung), bei der die Salome an Stelle von Frl. Larsen nunmehr Frau Burk-Berger mit gutem Erfolg übernommen hat, gab es bis jetzt nichts Bemerkenswertes als eine Neueinstudierung von Verdi's „Aïda". Den musikalischen Teil dieser Neueinstudierung hatte Hofkapellmeister Röhr übernommen und führte ihn sehr gründlich und mit vollem Gelingen durch. Auch die Besetzung mit Frl. Ulbrig (Aïda), Walter (Radames), Frau Preuse (Amneris) und Feinhals (Amonasro) stand auf schöner Höhe). Besonderer Wert jedoch war auf die Ausstattung und Inszenierung gelegt worden; für die letztere verdient Wirk hohes Lob; die Ausstattung aber ist geradezu eine Sehenswürdigkeit an Pracht und Echtheit. Kunstmaler Buschbeck und Maschineriedirektor Klein haben da geradezu Großartiges geleistet. Dr. Eduard Wahl

ST. PETERSBURG: Die russische Privatoper im großen Saale des Konservatoriums hat sich ein großes Verdienst erworben, indem sie Moussorgsky's Oper „Chowantchina" und Wagners „Holländer" gegeben hat. Der „Holländer" wurde vor mehreren Jahren in der Kaiserlichen Moskauer Oper mit großem Erfolg aufgeführt, im hiesigen Kaiserlichen Marientheater ist er bis jetzt noch nicht zur Aufführung gelangt. — Der Direktion der Kaiserlichen Oper kann es zum Vorwurf nicht gemacht werden, daß eine nationale Oper wie „Der Gefangene im Kaukasus" von Cesar Gui bei fast leerem Hause vor sich ging, eine für das Marientheater sehr seltene Erscheinung. Bernhard Wendel

SCHWERIN: Wie kurz die heurige Spielzeit auch ist, so zeigt sie doch (seit Mitte September) des Segens eine Fülle, und es lohnte sich, aus dem erledigten reichhaltigen Repertoire die trefflichen Leistungen zu nennen. Neben der klassischen Oper fand die heitere Muse ihr Feld. Für Frida Hempel, die als Gast in „Traviata" und „Lucia" ihre bei uns oft bewunderte Kunst darbot, ist Fräulein Strauch als Koloratursängerin gewonnen, die mit ihrem Debüt als „Königin der Nacht" ihren ersten Bühnenversuch nicht übel ausführte. Eugen d'Albert's „Tiefland", das im verflossenen Jahre ungewöhnlichen Anklang fand, erscheint auch neu als Zugstück. — „Sâwitri, die Königstochter" Oper in drei Aufzügen von Herman Zumpe. Uraufführung. Ferdinand Graf Sporck hat für das Textbuch die idyllische Erzählung von der treuen Sâwitri aus dem indischen

Sammel-Epos „Mahabhárata“ verwertet. Der Schlußgesang der Himmelsmädchen: „Des Todes Allmacht ist überwunden in todestrotzender Liebestreu“ gibt das ethische Motiv der sehr einfachen Handlung, der es an bewegtem, dramatischem Leben fehlt. In der Diktion sucht die Dichtung mit wortreichen Reden und altertümelnden Wendungen ihre Sprache dem antiken Stoffe anzupassen, legt aber durch Längen auch die Musik lahm. Die exotische Stimmung hat der Tondichter klar getroffen, diese Charakteristik ist sein Eigenes. Häufig erinnert Zumpes Musik an Wagner, aber er schlägt in reizvoller Melodik auch eine eigene Note an; darüber können einzelne Wendungen, die wie ein Echo aus anderer Gegend klingen, nicht täuschen. Von den Leitmotiven macht er nur mäßigen Gebrauch; das düstere Todesmotiv zeigt eine scharf ausgeprägte Physiognomie. An Stelle der Ouvertüre führt eine kurze Orchestereinleitung mit Berechnung fremdartiger Klangeffekte zu den rituellen Opfergesängen, während vor dem dritten Akt ein längeres Vorspiel die Bedeutung des mystischen Todesgottes illustriert. Das Orchester bringt den eigentlich musikalischen Stoff, es bietet dem Gesange eine breite Unterlage. Eine Fülle polyphoner Arbeit wird hier geboten, deren knappe Formen mit moderner Harmonik und einer charakteristischen, häufig sehr klangschönen Instrumentation überkleidet sind. Die vorkommenden Längen haben im redseligen Text ihren Grund. Bei den an sich wirkungsvollen Chören ist durch Überanstrengung der Soprane die Sangbarkeit geopfert, mehrstimmige Ensemblesätze der Solisten sind kaum vorhanden. Zu einem musikalischen Höhepunkt der Oper wurde das große Liebesduett des zweiten Aktes durch Frl. Hummels temperamentvolle Wiedergabe der sympathischen Titelrolle; von hochdramatischer Wirkung war ihre Szene mit dem Todesgott im Schlußakt. Hofkapellmeister Kaehler erfaßte mit künstlerischem Verständnis den Stil des allerdings nicht in allen Teilen gleichwertigen Werkes. Hermann Guras Regie bewährte sich in ihrer Initiative und Großzügigkeit. In der Pracht der szenischen Dekoration und der Kostüme wurde vor dem Auge des Zuschauers das Wunderland Indien lebendig; ein entzückendes Schlußbild bietet Sâwitri inmitten des Blütenknospenregens. Die Vorstellung fand in dem festlich erleuchteten Theater eine sehr beifällige Aufnahme. Sie bot für die Stunde des Zuhörens und Zuschauens starke und schöne Reize, mochte auch dem Werke der im Geiste nachwirkende Totaleindruck mangeln. Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Wenn die vorige Saison etwas flau gewesen ist, was teils durch die inneren üblen Verhältnisse des Königlichen Theaters, teils durch die Vorarbeiten zur ersten hiesigen Aufführung der „Götterdämmerung“ (Premiere am 28. Februar) bedingt war — im übrigen wurden mehr als 40 Opern während der Spielzeit gegeben —, so scheint man diesmal um so energischer ans Werk gehen zu wollen. Schon am 7. Oktober hatten wir die erste Novität hinter uns: das zweiaktige Drama „Daria“ von Georges Marty. Obgleich die französische Opernkunst seit alters hier immer eine verständnisvolle Aufnahme gefunden hat und es wohl nirgends einen französischeren Spielplan gibt, kann man die letzte Neuheit nicht als eine Bereicherung des Repertoires bezeichnen. Die Personen dieses lyrischen Dramas waren uns zu unsympathisch; die Musik, wenn auch fein und sogar warm empfunden, zu wenig individuell. Am meisten fesselten die eigenartigen kleinrussischen Volkslieder und -tänze. Die Herren Forsell und Nyblom boten ihr Bestes, die Daria war (auch hier) einer Debutantin anvertraut, Frl. Walleni, die ihrer von gesanglichen Schwierigkeiten strotzenden Partie nicht gewachsen war. Dirigent war Armas Järnefelt, nach dem Weggang Hennebergs jetzt als Hofkapellmeister engagiert. — Eine Reprise der „Neugierigen Frauen“ von Wolf-Ferrari (am 15. Mai d. J. hier zum ersten Male gegeben) erweckte nur geringes Interesse. Enthusiastisch wurde dagegen dem „Rigoletto“ zugejubelt, der nach langjähriger Vergessenheit aus dem Theaterarchiv hervorgeholt worden war. Vor kurzem ist auch Peterson-Bergers „Ran“, ein Drama nach schwedischem Text und schwedischen Motiven, wieder auf dem Spielplan erschienen. Ansgar Roth

STUTTGART: Kloses „Ilsebill“ wird dank der ausgezeichneten Interpretation der Frau Senger-Bettaque auf dem Spielplan erhalten. Ebenso verdienstlich ist, daß jährlich zwei bis vier Aufführungen der „Heiligen Elisabeth“ von Liszt stattfinden; Frl. Wiborg ist eine mustergültige Darstellerin der Elisabeth. Schmerzlich vermißt man die Künstlerin im „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, in denen sie Elsa und Elisabeth sang; bei aller Anerkennung für Frl. Bartsch muß doch auch gesagt werden, daß sie weder in der Auffassung noch im Gesang (kein Legato!) Fortschritte zu machen scheint. In Max Marschalks neuem Liederspiel „Aucassin und Nicolete“ hatten Frl. Bartsch und Herr Kanzow die Titelrollen. Das niedliche und anmutige Werk, schon unter Pohlig zur Aufführung angesetzt, wurde von Pitteroff dirigiert, von Löwenfeld sehr hübsch und stimmungsvoll ausgestattet. Niemand versah sich einer zischenden Ablehnung, die leider beiden Aufführungen zuteil wurde. Wenn auch das einfache Liederspiel keine großen Spannungen auslöst, so vermittelt es doch Stimmungen, die besonders im ersten, zweiten und sechsten Bild wirken. Ausserdem handelte es sich um eine Stilprobe: Marschalk bedient sich neben dem Lied sowohl des melodramatischen, als des musikdramatischen Fortgangs, und flicht noch Dialog dazwischen. Zum mindesten war dieser Versuch, selbst wenn er mißglückte, interessant und lehrreich. Auch sollten, denken wir, Werke ohne nervöse Aufregung willkommen sein. Auf jeden Fall aber wäre Seiner Majestät dem Großstadtpublikum zu empfehlen, Ablehnungen huldvoller und vornehmer zu vollziehen, oder alles, was nicht Meisterwerk ist, vielleicht weit unter „Aucassin und Nicolete“ steht, folgerichtig mit Strenge abzuweisen. Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Die beschränkten räumlichen Verhältnisse unseres kleinen Interimstheaters erschweren in jeder Weise die Aufführung größerer Werke, so daß bis jetzt nur, einige Ausnahmen abgerechnet, Duodezöperchen zur Aufführung kamen. Im Vordergrund des Interesses stand der neu engagierte Hofkapellmeister Peter Raabe. Als Debüt wählte er Donizetti's

„Don Pasquale“ (in der Neubearbeitung Kleefelds und Bierbaums) und führte sich damit als zielbewußter, energischer Dirigent ein. Ungemein sympathisch berührte, daß er der Neueinstudierung der folgenden kleinen Werke die denkbar größte Sorgfalt widmete: Adam's „Nürnberger Puppe“, Götzls „Zierpuppen“, Paladilhe's „Im Vorübergehen“, Gounod's „Philemon und Baucis“. Unter Krzyzanowski's routinierter überlegener Leitung kam Lortzings „Wildschütz“ und Strauß' „Fledermaus“ heraus. Auch eine kleine Uraufführung hatten wir zu verzeichnen: „Der Müller von Sanssouci“, ein Singspiel in einem Aufzug von C. Berg, Musik von K. Goepfart. Der lose zusammengesetzte Inhalt des anspruchslosen Werkchens besteht aus einer Reihe der bekanntesten Episoden aus dem Leben des alten Fritz und erreicht seinen Höhepunkt mit dem Erscheinen des großen Preußenkönigs. Goepfart hat dazu eine ansprechende, dem Stile der Zeit gemäße Musik geschaffen und begnügte sich mit ganz kleinem Orchester (einfache Holzbläser). Das unterhaltende Werkchen erfreute sich dank seiner vorzüglichen Wiedergabe eines vollen Erfolgs. Die übrigen Abende brachten noch: Offenbachs „Verlobung bei der Laterne“ und „Fortunios Lied“, sowie den „Teufelsbanner“ unter Chordirekter Saals Leitung.

Carl Rorich

WIEN: In der Hofoper: Puccini's „Madame Butterfly“. Ein neuer Beleg für die Seltsamkeit der Puccini'schen Begabung, die keine dramatische ist und sich doch einzig im Dramatischen auszusprechen vermag, weil es ihm an Gestaltungsfähigkeit fehlt, um seine melodisierenden — nicht melodischen — verschwimmenden Einfälle in geschlossene, gleichviel ob kleine oder große, Form zu drängen. So ist er aufs Theater angewiesen: aber daß er für die Mansardenstimmung der „Bohême“, die Foltern der „Tosca“, den japanischen Blumen- und Liebesrausch der „Butterfly“ dieselben Töne anwendet — so verwandt, daß man ganze Stücke der drei stofflich so wenig ähnlichen Opern untereinander vertauschen könnte, ohne daß es als stilstörend aufzufallen vermöchte — ist ein Beweis für das spezifisch Undramatische seines Wesens. Man tröstet sich mit dem schimmernden Glanz des immer anregenden und geistreichen Orchesters, mit einigen lieblichen Wendungen, deren rein musikalischer Gehalt strengerer Untersuchung freilich kaum standhält, und mit ein paar Stimmungstonbildern von erlesener, fast raffinierter Delikatesse: am schönsten mit dem schmerzlich hoffnungsvollen, verhaltenen Schluß des zweiten Aktes. Und erfreut sich an den wundervollen japanischen Bildern, die Roller mit subtilem Geschmack, leuchtender Farbensattheit und außerordentlich zarter Abtönung auf die Bühne gestellt hat. Weniger an der Aufführung: das herrliche Organ von Selma Kurz ist für ihre seelische Teilnahmlosigkeit und für die Undeutlichkeit ihres Wortes kein genügendes Äquivalent, und die andern alle — Frl. Kittel, Herr Maikl, Herr Weidemann — sind zur Statisterie verdammt. Kapellmeister Spetrino dirigierte mit schöner Verve und gewissenhafter Detaillistik. — In der Volksoper: Neuaufführungen des „Fidelio“ und des „Lohengrin“. Beides ehrenvollste Zeugnisse für den rastlosen Fleiß, mit dem der Spielplan des Instituts ausgebaut wird, und der die Teilnahme bisher musik- und opernfremder Publikumsschichten an wertvollen Werken in edelster Weise gefördert hat. Beide Aufführungen auf sehr tüchtigem Niveau; besonders die des „Fidelio“, in der — neben zwei dekorativen Neuerungen von glücklichstem Einfall — Frau Stagl durch die innige, das Weibliche nicht geflissentlich heroisch vermeidende Jünglingshaftigkeit eine rührende Leonore gestaltet hat, zu der die markanten Gestalten Pizarro-Hofbauer — vielleicht zu sehr Reptil und zu wenig Raubtier — und Rocco-Lordmann gute Kontraste gaben. Matter in dieser Beziehung ist der neue „Lohengrin“. Überaus gewissenhaft studiert, aber in den Hauptpartieen durch Anfänger verköpert, deren Begabung noch lange zu reifen hat, bis sie derartigen Aufgaben gewachsen sein mag. Dazu eine bedenkliche Unverständlichkeit der Deklamation und oftmals ein szenisches Übernuancieren, das besonders an Stellen ärgerlich wird, wo des Meisters Vorschrift unbeachtet oder mißverstanden geblieben ist. Zu nennen: der König des Herrn Lordmann, die gesanglich vorzügliche, aber in der Haltung unvornehme Ortrud der Frau Drill-Orridge und der besonnene und geschmackvolle musikalische Leiter, Kapellmeister Gille. Für das Dekorative zeichnet auf dem Zettel Professor Lefler. Es wäre hinzuzusetzen: sehr unfrei nach Roller, dessen Lohengrin-Szenenbilder mit sehr geringen und durchaus nicht verbessernden Abänderungen einfach für die kleinere Bühne „nachempfunden“ worden sind.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Florenz Werner, der an der Spitze unserer Philharmoniker die Neunte Symphonie (d-moll) von Bruckner und die Erste in c-moll von Brahms dirigierte, zeigte sich als temperamentvoller Führer; was an Klangschönheit in einer Partitur steckt, weiß er herauszuholen, wie auch den thematischen Gedankengang klar zu legen. — Wenn Karl Panzner das Mozartorchester dirigiert, klingt's ganz anders, als unter den andern jüngeren Dirigenten. Sein zweites Konzert war ein Beethoven-Abend: Coriolan-Ouvertüre, c-moll Symphonie, Schottische Lieder gesungen von Lula Mysz-Gmeiner, deren Begleitung von dem russischen Trio (Wera Maurina-Preß, Michael und Josef Preß) feinsinnig ausgeführt wurde. Diese Künstlervereinigung spielte auch die Solopartieen des selten gehörten Beethovenschen Tripelkonzertes. Frau Mysz-Gmeiner sang außerdem noch vier Lieder mit Klavierbegleitung. — Unter Oskar Frieds Leitung veranstaltete der Sternsche Gesangverein eine Mendelssohnfeier: „Lobgesang“ ohne die ersten rein instrumentalen Sätze und die „Walpurgisnacht“ fielen auf den Anteil des musikalisch sicheren Chores; als Solisten lauter bedeutende Künstler wie Johannes Messchaert, Felix Senius, Klara Erler, Else Schünemann, Emmy Mohr. Am stärksten wirkte auch diesen Abend die „Walpurgisnacht“, die Fried in der Tat ganz genial

herausbrachte, während Willy Burmester mit dem durchweg überhasteten Violinkonzert weniger gut abschnitt. — Den letzten Symphonieabend der Königlichen Kapelle dirigierte statt des erkrankten Weingartner Leo Blech. Das Programm war aus vielen Kleinigkeiten zusammengestellt. Grieg's „Peer Gynt"-Suite No. 2 mit drei kurzen, nicht inhaltschweren, aber wohlklingenden Sätzen, deren letzter in ein vielgesungenes Lied ausmündet, dann drei einfache Stücke für kleines Orchester: „Fröhliches Wandern", „Elegie" und Scherzo op. 76 von Hugo Kaun, Liszts „Préludes" und Beethovens Erste Symphonie in C-dur. Das Lisztsche Werk mit seinem glänzenden Orchestersatz nahm sich in dieser Umgebung besonders stattlich aus. Leo Blech ist, wie ich meine, besser als Operndirigent an seiner Stelle: für das Konzert fehlt ihm die feinere Empfindung, das richtige Verhältnis zu der reinen Instrumentalmusik. — Von der Paul Kuczynski-Stiftung wurden zum Andenken an den zehnjährigen Todestag des feinsinnigen Musikers eine Reihe seiner Werke aufgeführt, unter denen sich die „Seligpreisungen" wieder als besonders gelungen bewährten. Traugott Ochs dirigierte noch eine symphonische Dichtung „Die Fahrt zum Licht", zwei ernste Lieder für Bariton (Albert Fischer) und ein Opernbruchstück aus der unvollendeten „Margrita". Der Mengeweinsche Oratorien-Verein hatte die Chorpartie übernommen. — Der Lehrergesangverein (Chormeister Felix Schmidt) trug eine längere Reihe Chorlieder aus dem Volksliederbuch vor, das auf Anregung unseres Kaisers jüngst herausgegeben worden ist. Meist sind es ja ältere deutsche Volksweisen aus dem späteren Mittelalter und der nachfolgenden Zeit, die von den verschiedensten lebenden Tonsetzern mit mehr oder weniger Geschmack für den Gebrauch der Männergesangvereine bearbeitet worden sind. Mit Intelligenz hatte Felix Schmidt das Programm aus Liedern ernsteren und launigen Inhalts geordnet, so daß die Monotonie vermieden wurde. Der Verein sang vieles vollendet schön in der Stimmung, in der Klangwirkung. Deutlichere Aussprache bei solcher Chormasse ist kaum zu denken, selbst bei flottestem Tempo. — Lula Mysz-Gmeiner sang ihrem zahlreich erschienenen Publikum Liedergruppen von Schubert, Hugo Wolf, Eduard Behm und Brahms vor. Behm begleitete und hatte die Freude, daß fast jedes einzelne seiner Lieder da capo begehrt wurde. Es waren in der Tat Schlager, die von der Sängerin mit ersichtlicher Liebe, in der dynamischen Schattierung und im Stimmungsgehalt aufs feinste ausgearbeitet, dargeboten wurden. — Im letzten Nikischkonzert feierte die Faustsymphonie Liszts einen glänzenden Triumph. Nikisch hat das Werk wirklich hinreißend schön dirigiert; die Philharmoniker, der Männerchor und Felix Senius als Vertreter des wichtigen Tenorsolos gaben ihr Bestes unter des Dirigenten genialer Leitung. Ich hatte diesen Abend stets das Gefühl des Bedauerns, daß wohl der Schöpfer des Werkes zu Lebzeiten seine Musik niemals in so wunderbarer Vollendung, bis ins kleinste poetisch ausgedeutet, gehört hat. Merkwürdig, wie gerade Felix Senius den Ton für das Tenorsolo trifft, um das Werk zu krönen. Der Lisztschen Tondichtung voraufgegangen war das Brahms'sche Klavierkonzert d-moll, mit dessen Solopartie indessen der kurze, spindeldürre Ton Galstons nichts anzufangen wußte. Die feierlichen Klänge der Gluckschen „Alceste"-Ouvertüre in der Bearbeitung von Weingartner hatten das Programm eingeleitet.

E. E. Taubert

Die neue Gesellschaft der Musikfreunde konnte an ihrem ersten Kammermusik-Abend gar nichts Besseres bieten als das rühmlichst bekannte Brüsseler Streichquartett, das Beethovens F-dur Quartett op. 59 und das in a-moll vollendet zum Vortrag brachte. — Solide Leistungen bot das englische, von Nora Clench, Lucy Stone, Cecilia Gates und May Mukle gebildete Damenstreichquartett. Besondern Dank verdient es für die Vorführung des geistvollen, sehr eigenartigen Quartetts von Debussy op. 10; gern hörte man auch wieder einmal die Serenade für Streichtrio von Ernst von Dohnanyi. — Das Petersburger Streichquartett, das sich hier bereits einen großen Kreis von Verehrern erworben hat, wußte wieder lebhaft mit Glazounow's op. 64 (A-dur) und dem erstaunlich reifen e-moll Quartett von Max Schillings, das dieser als Unterprimaner geschrieben hat, zu interessieren. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld brachten unter Zuziehung von Mitgliedern der Königlichen Kapelle Tschaikowsky's prächtiges Sextett „Souvenir de Florence" und Mendelssohns immer noch wirkungsvolles Oktett zur Aufführung; wer sich dabei langweilte, wird sicherlich bei den Liedervorträgen Mary Münchhoffs auf seine Rechnung gekommen sein. — Bietet die Société de Concerts d'instruments anciens in der Hauptsache auch nur bessere Unterhaltungsmusik, wozu ich jedoch das ganz prächtige Quartett Nr. 2 des alten Hasse keineswegs rechnen möchte, so lassen die Meisterschaft, mit der Henri Casadesus (Viola d'amour), Alfred Casella (Clavecin), Édouard Celli (Quinton), Marzel Casadesus (Gambe) und Maurice Devilliers (Basse) die alten Instrumente spielen, und das wundervolle Ensemble jedes kritische Bedenken verstummen; nicht vergessen seien auch die geschmackvollen Chansonvorträge von Marie Buisson. — Der unermüdliche Vorkämpfer für Blaskammermusik Gustav Bumcke brachte Reineckes frisches Oktett op. 216, das reizende Rondino von Beethoven und die Oktett-Serenade Nr. 11 von Mozart mit tüchtigen Kräften zur Aufführung und ließ dazwischen Susanne Dessoir einige Lieder singen. — Das Steinmann-Trio, bestehend aus dem 13jährigen Kurt (Violine), dem 12jährigen Helmut (Violoncell) und dem 10jährigen, wohl am meisten begabten, Wolfram (Klavier) bot recht Befriedigendes mit dem E-dur Trio von Mozart und Ed. Schütts Trio-Walzer-Märchen. Die Solovorträge des Geigers und des Cellisten überschritten aber noch die Kräfte der talentvollen Kinder, die hoffentlich nicht von Konzert zu Konzert geschleppt werden. — Henri Marteau und Ernst von Dohnanyi, zwei ebenbürtige Künstler, absolvierten in vortrefflicher Weise den ersten der drei Abende, an denen sie Beethovens sämtliche Sonaten für Violine und

Klavier zum Vortrag bringen wollen. — Der reichbegabte junge Geiger J. Mitnitzky spielte mit Begleitung des Mozart-Orchesters Lalo's spanische Symphonie, Mozarts Es-dur- und Tschaikowsky's Konzert. Die Bevorzugung der weichlichen Kantilene erklärt sich durch seine Jugend und seine Nation. Wird sich zu seinen Vorzügen nun noch innere Vertiefung gesellen, so dürfen wir höchste Leistungen von ihm erwarten. — Ganz hervorragend spielt der 18jährige Geiger Efrem Zimbalist, ein Schüler Auers; merkwürdig langsam nahm er aber das Zeitmass des ersten Satzes des Brahmskonzerts. Er konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester, ebenso wie Franz von Vecsey, der, soweit ich es nach der als Zugabe gespielten Berceuse von Juon und Vieuxtemps' d-moll Konzert beurteilen kann, gehalten hat, was er als Knabe versprach, d. h. unseren besten Geigern beizuzählen ist. — Solides bot der junge Geiger Fritz Hirt, der mit dem begabten Pianisten Emil Frey und dem hoffnungsvollen Baritonisten Rudolf Jung in der Hauptsache Werke Baseler Komponisten zu Gehör brachte. — Mit seiner langjährigen Partnerin Berthe Marx-Goldschmidt konzertierte wieder einmal Pablo de Sarasate; außer Solosachen eigener Komposition spielte er die von ihm bevorzugte Suite op. 44 von Ed. Schütt. Sein Bestes gab er in Zugaben. — Martin Leeser vermag darüber nicht hinwegzutäuschen, daß ihm die Stimme nicht mehr gehorchen will. Er wurde von Klemens Schmalstich am Klavier trefflich unterstützt, während die Geigerin Irene v. Brennerberg besonders in einer Mozartschen Sonate manches schuldig blieb. — Eine rassige Pianistin und vortreffliche Chopinspielerin ist die Engländerin Ethel Leginska. Wilh. Altmann

Nicht zu leugnen ist's: Leopold Godowsky arbeitet stark an sich. Er schreitet vorwärts, auch in geistiger Beziehung. Seine Musik ist durchaus einwandfrei und anständig. Die Tongebung bescheiden und ruhig, nobel und im piano von großer Zartheit. Schumanns Novelletten op. 21, No. 8 und 2 zeigten sogar eine gewisse Kraftentwicklung, so etwas wie Temperament. Jedoch: wir vermögen zu dieser Art „Kunst" nach wie vor keine engere Fühlung zu gewinnen. Sie ist zu sehr das Produkt reinen Fleißes. Was erarbeitet werden kann, wird Godowsky erarbeiten. Was angeboren sein, was persönlich und menschlich empfunden und erlebt sein muß, wird er schwerlich gewinnen Dazu „übt" er viel zu viel. Kunst ist aber keine „Übung", sondern im letzten und höchsten Sinne: Emanation einer von der Technik befreiten Phantasie, — seine Schöpfung oder Improvisation. Was konstruktiv erreichbar, was diesseits der Technik liegt, wird sein Übungsgenie vollenden, — was dagegen jenseits menschlicher Berechnung liegt, wird ihm, fürcht' ich, dauernd versagt bleiben. „Die Kunst liegt im Auge des Betrachtenden." Wer op. 109 von Beethoven und Chopin's b-moll Sonate so betrachtet, sieht und hört eben zu wenig. Instrumentell war vieles schön. Aber auch Photographen machen gute „Bilder", und dennoch werden es keine „Gemälde". Das Spaßigste an der Sache bleibt, daß es Leute gibt, die sich krampfhaft bemühen, uns diese Dreifarbendrucke als echte Gemälde aufzuschwatzen und ihr Machwerk mit Hilfe von Presse, Reklame und Agententum künstlich in die Höhe zu schrauben. Als ob aus Herrn Galston je ein Liszt, aus Herrn Godowsky je ein d'Albert werden könnte! R. M. Breithaupt

In Otto Weinreich, der mit dem Cellisten Julius Klengel einen Nicodé-Abend veranstaltete, lernte man einen ganz ausgezeichneten Pianisten kennen, vor allem einen anregenden Kammermusikspieler. Das Programm enthielt außer der sehr dankbaren Cellosonate op. 23 in h-moll (besonders der zweite Satz übt starke Wirkung aus) noch eine zweite Cellosonate op. 25 in G-dur und Variationen für Klavier op. 18 in Des-dur. Die technischen Schwierigkeiten im letzten Satz des ersten Werkes wurden seitens des Cellisten leider nicht einwandfrei bewältigt; die Kantilenen hätten durch wärmere Tongebung sicherlich gewonnen. — Einen sehr erfreulichen Kontrast dazu bildete das Debüt der noch sehr jungen Cellistin Sara Gurowitsch, die schon jetzt zu den vollendetsten Vertretern ihres Instruments gezählt werden muß, obgleich ihrem Ton vorläufig noch die Fülle abgeht. Doch scheint daran das sehr kleine Format ihres Cellos schuld zu sein. Der Ton ist wohlgepflegt und feinster Nuancierungen fähig. Sie ist ganz entschieden eine fertige Künstlerin. Kleine Unebenheiten in der Auffassung und Phrasierung, die sie übrigens mit vielen ihrer berühmtesten Kollegen gemein hat, dürfte sich bei ihrem fraglos bedeutenden Musikeinn noch verlieren. Der Vortrag ist im allgemeinen sehr verständig und geschmackvoll, die Technik absolut fehlerfrei, das Staccato im Auf- und Abstrich, die Triller usw. sind geradezu mustergültig. Eine glänzende Zukunft ist diesem Talente sicher. Georg Schumann dirigierte die Begleitungen zu Kompositionen von d'Albert, Tschaikowsky, Bruch und Saint-Saëns hervorragend ruhig; er hätte jedoch das Orchester in seiner Kraftentfaltung etwas mäßigen können. — Die angenehme Pflicht, aus vollem Herzen loben zu dürfen, möchte ich auch auf das Konzert des Dortmunder Philharmonischen Orchesters ausdehnen. Das aus sehr tüchtigen Kräften bestehende Orchester hat in seinem Dirigenten G. Hüttner einen erstklassigen Künstler, der durch sein stark ausgeprägtes subjektives Empfinden die vierte Symphonie in e-moll von Brahms im herrlichsten Lichte erstrahlen ließ. Er lieferte den Beweis, daß die oft bemängelte Brahmssche Instrumentation dem Gedanken durchaus angepaßt ist. Eine bravouröse Meisterleistung war die Wiedergabe von Richard Strauß' unübertrefflicher Orchesterhumoreske „Till Eulenspiegel". Nicht unerwähnt soll bleiben, daß das Orchester einen vorzüglichen Paukenvirtuosen besitzt, der im „Eulenspiegel" fast alle Schlaginstrumente allein bewältigte. Außerordentlich schön wurde die Melodie des zweiten Brahmsschen Satzes vorgetragen. Sinding's wenig originelles A-dur Violinkonzert spielte Henri Marteau mit seiner schon häufig gerühmten vollendeten Künstlerschaft. — Rose Loening brachte mit ziemlich dünner, aber geschulter Sopranstimme Volkslieder und andere Gesänge ansprechend zum Vortrag. — Auch Gertraut Langbein ließ manche Vorzüge erkennen, in erster Linie den, daß sie ohne des

geringste Tremolo singt. Diese Tugend allein würde sie über das Gros der Sängerinnen erheben, wenn die Auffassung ungezwungener wäre. Es klingt alles zu einstudiert. Das Portamento müßte mehr gepflegt werden. Sie hat einen hellen, angenehmen Sopran. — Einen seltenen Genuß durch ausgezeichnete Ausführung gewährte die von Oscar Schubert und Eduard Behm gespielte Sonate für Klarinette und Klavier op. 120 No. 1 in f-moll von Brahms. Das Werk ist knapp in der Form, gehört nicht zu den inspirierten und erinnert eigentlich nur im Adagio an die Größe des Meisters. Ob es Brahms mit dieser Sonate gelungen ist, der Klarinette einen der Violine oder dem Cello ebenbürtigen Rang zu verschaffen, ist mehr als zweifelhaft. Selbst in so vorzüglicher Ausführung haben die hohen Töne einen peinlich scharfen Klang, der im Orchester oder in Kammermusikwerken mit mehreren anderen Instrumenten sich nicht so unangenehm bemerkbar macht. — Der Kotzoltsche Gesangverein unter Leitung von Leo Zellner bewies seine technische Leistungsfähigkeit in dem sehr schwierigen, aber uninteressanten und nicht klangschönen „Hochzeitslied" von Gustav Schreck, dessen Wirkung durch häufiges Detonieren der Soprane noch abgeschwächt wurde. Dem Chor ist deutliche Aussprache und Präzision nachzusagen. Gute Mitwirkende hatte der Verein in der Sopranistin Susanne Dessoir und dem Pianisten Wladimir Cernikoff. — Lucie Harden-Cervini ist eine tüchtige Klavierspielerin mit sympathischem Anschlag, aber etwas schwerfälliger Technik. Der Heldentenor Max Gießwein verfügt zwar über eine kräftige und klangvolle Stimme, eignet sich aber infolge seiner rein theatralischen Vortragsart ganz und gar nicht fürs Konzert. Arthur Laser

Mit der Anwendung alterierter Harmonik allein ist es noch nicht getan, das bewies Nicolaus Medtner in seinem Kompositionsabend. Schreibt er auch nicht die heute „moderne" Durchschnitts-Allerwelts-Harmonik, die schließlich bereits Gemeingut geworden ist, sondern fällt ihm hier und da manches Aparte ein, so versagt er doch zumeist nach der rein musikalischen Seite hin. Seine Gedanken sind an sich nicht kräftig, seine Phantasie geht häufig in die Irre (Drei . . . „Dithyramben"!), und er findet am ehesten etwa in ganz schlichter Ausdrucksmusik („Zwei Märchen") den rechten Ton. Im übrigen, besonders in seinen Goetheliedern, bleibt es bei geschraubtem, innerlich unfruchtbarem Musizieren. — Die Sängerin Hedwig Marck täte besser, nicht öffentlich zu singen. Denn sie bildet nur auf sehr gequälte Art Töne, aber Ausdruck, Empfindung und Aussprache gleichen bei ihr einer tabula rasa. — Dagegen verspricht Ilona K. Durigo, wohl eine Ungarin, eine Größe zu werden. Ihre Stimme, einen prachtvollen, vorwiegend lyrischen Mezzosopran, behandelt sie ausgezeichnet, und weiß bereits jetzt im Ausdruck und Vortrag beträchtliche Tiefen aufzuspüren. Das E und die S-laute gibt sie mit etwas fremdem Akzent, aber ihr Italienisch ist tadellos. Ich glaube, diese Sängerin hat eine Zukunft. Dr. Jenö Kerntler spielte in ihrem Konzert viel zu feinfühlig, fast „neurasthenisch" anmutend, obwohl er keineswegs danach aussieht, Brahms und Beethoven. Letzteren (Es-dur Sonate) rhythmisch zu locker. Technisch wurde er ihnen eher gerecht.

Alfred Schattmann

Von den Klavierspielern, die ich jüngst hörte, steht Anton Foerster als Techniker weitaus an erster Stelle. Er ist ein Virtuos ersten Ranges und überragt durch Präzision und die Geläufigkeit, mit der er den technischen Apparat handhabt, bekanntere und berühmte Spieler. Aber nur die Blitzesschnelle und Zielsicherheit, mit der die mechanischen Antriebe erfolgen, sind bewunderungswert, die Psyche gibt nichts dazu, nur der Verstand beteiligt sich noch, erzielt aber ohne den inneren Drang warmen Empfindens nur nüchtern kalte und gewollte Wirkungen. Raffinierte Details interessieren wohl und ärgern je nachdem, aber um diesen Erfolg höre ich nicht gern Musik. — Weit ärger noch steht es in dieser Hinsicht mit Desider Szántó. An Technik mangelt es kaum — aber die Art, wie er Beethoven und Schubert behandelt, kann nur lieblos genannt werden. Sein Hauptmanko ist rhythmische Zügellosigkeit. — Auf einer soliden Grundlage steht Gisela Springer. Sie spielte Mozart und Volkmann und bekundete allein schon durch diese Wahl einen feinen Sinn. Die Darstellung dieser Musik gelang ihr recht angemessen, etwas trocken zwar und unplastisch, aber doch gesund und natürlich. Größere Akkordmassen bleiben aus technischen Gründen vorweg noch ziemlich ungeformt. — Marie Bergweins sympathische Spielkunst ruht auf einem soliden technischen Können und zarter, graziöser Auffassungsgabe. Diese kam ihr bei einigen Partieen der Schumannschen fis-moll Sonate gut zustatten. Das Stürmische des Werkes blieb freilich unausgesprochen. Beethoven klang etwas müde. Und für die Behandlung der weiblichen Motivendungen schien der Künstlerin das rechte Verständnis zu fehlen. — Im Blüthnersaale sang Leo Gollanin. Bedenkt man, daß sein Baritontenor nicht sehr ergiebig und wohllautend ist, in der Höhe öfter versagt, und daß die Schulung dieses Organs manche ernstlichen Mängel aufweist, so muß man den Grund für den lebhaften Beifall, den der Sänger fand, in seinem Vortragstalente suchen, das der Künstler auf Wüllnerschen Pfaden recht ansprechend vorzuführen versteht.

Hermann Wetzel

Franz Navals Liederabend war eine Erfrischung. Seine Behandlung der Mittellage, zumal des Vokales a, ist wundervoll und seine Wiedergabe der „Forelle" z. B .ein künstlerisches, ungetrübtes Erlebnis. — Auch Irene Abendroth verfügt über eine höchst achtbare Technik, die sie im großen und ganzen sehr geschmackvoll zu verwenden versteht. Nur nicht zu viel Piano! — Mit ihrem Material, ihrem Ernst und ihrer Vortragsbegabung müßte Hetta von Schmidt sehr Schönes leisten, wenn ihr die Kopftonführung nicht zu sehr fehlte. Bei der mitwirkenden Pianistin Elisabeth Lange vereitelt vorläufig Mangel an Auffassung oder Befangenheit noch jeden Erfolg der Arbeit. — Paula Weinbaums Technik befähigt sie vielleicht zum Sprachgesang, aber nie zum Kunstgesang und also nie zu einem Brahmsabend. — Auch Antonia Dolores'

Leistung ist nicht viel höher zu bewerten, denn was sie an Technik voraushatte, das fehlte ihr reichlich an Poesie. — Wenn Elena Gerhardt sich der Mühe unterzöge, gänzlich umzuarbeiten, könnte sie eine erste Stellung leicht einnehmen. So geht sie einem schnellen Verfall entgegen. — Julia Culp ist eine große Vortragskünstlerin, von der eine suggestive Kraft ausgeht, die alle technischen Bedenken zunichte macht. — Susanne Dessoir dagegen gelang es trotz schönen Vortrags nicht, überzeugend zu wirken, mochte es nun an dem sehr einförmigen Programm oder an den schlechten, nie mildernden Resonanzverhältnissen des Mozartsaales liegen, denen die arg verbildete Stimme der Sängerin in keiner Weise gewachsen war. Richard Hähn

Hjalmar Frey, Kaiserlicher Hofopernsänger aus St. Petersburg, ein Baßbariton mit prächtiger Tiefe, sang russische und deutsche Lieder. Zum deutschen Liedersänger eignet er sich keineswegs, da ihm eine feinere Auffassung fehlt; auch detoniert er, wenn er nicht direkt von der Begleitung — Herr Weidenbrück begleitete vortrefflich — unterstützt wird, oder wenn er mit halber Stimme singt, was leider oft der Fall ist. Von den vier zum ersten Male gesungenen Liedern (Sibelius und H. Hermann) ragt keines über das Mittelmaß hinaus. — Anna Laidlaw aus Paris gab einen Klavierabend. Sie bringt so gut wie nichts mit, was sie berechtigte, hier aufzutreten. Die cis-moll Sonate von Beethoven, die sie außer vielen Effektstücken und -stückchen „auch" spielte, war ihre größte Sünde. — Albert Hufeld ist ein Pianist von guten Qualitäten. Die Präzision seines Spiels (bei Bach und Häßler), sein guter Vortrag (der Variationen F-dur von Beethoven und der d-moll Ballade von Brahms), die Selbständigkeit der Hände (in der schönen, wirksamen Ballade op. 3 von C. Ansorge) und in allem seine gediegene Technik erweckten die volle Sympathie der Hörer. Nur die „Appassionata", die für einen guten Pianisten jedesmal ein Fest bedeuten sollte, faßte er mühelos nüchtern an und verdarb so für eine Weile die gute Meinung. — Lissi Kurz sang mit sympathischer Stimme (Mezzosopran) und sauberer Intonation mehrere Lieder von Liszt und einige neue von C. Schmalstich. Ihr Vortrag ist noch unfrei, doch würde sie eine viel anhaltendere Wirkung erzielen, wenn sie die Schlußtakte der Lieder besser zur Geltung brächte. Die Lieder von Schmalstich sind zwar zumeist auf den Effekt berechnet, aber sauber gearbeitet. Eleganz und ein guter Klaviersatz sind auch seinen Variationen für zwei Klaviere nachzurühmen. G. Enders „sekundierte" diskret brav. Arno Nadel

Im populären Mittwochs-Konzert (6. November) des Philharmonischen Orchesters erlebte das kürzlich von dem hochverdienten Vorsteher der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, Professor Dr. Albert Kopfermann, herausgegebene siebente Violinkonzert von Mozart seine erste Berliner Aufführung. Über die interessante Geschichte der Wiederauffindung der 130 Jahre alten „Neuheit" wie über die nunmehr beglaubigte Urheberschaft Mozarts hat Ernst Lewicki in seiner ausführlichen Anzeige der wichtigen Kopfermannschen Erstherausgabe im vorigen Heft der „Musik" S. 233ff.) alles Wissenswerte mitgeteilt. Das neue D-dur Konzert stellt sich in der Tat ebenbürtig seinen fünf Geschwistern zur Seite, ja, es übertrifft sie sogar hinsichtlich der reicheren Gliederung und des breiteren thematischen Aufbaues. Mag auch der erste Satz, ein festlich-prunkendes Allegro maestoso, im einzelnen manches Zugeständnis an den Zeitgeschmack, manches Konventionelle aufweisen, der entzückende Liebreiz des Andante, der liebenswürdige Humor des in Grazie und Fröhlichkeit getauchten Rondo-Finale müssen unseres Erachtens im Hörer jeden etwa noch vorhandenen Zweifel an der Echtheit des Werkes tilgen: was unser Ohr da schmeichelnd umwirbt, ist unverfälschter Mozart, ist Geist von seinem Geiste. Die Ausführung des Soloparts durch Anton Witek ließ leider davon nicht allzuviel verspüren. Mit Ausnahme der Kadenzen spielte er das Ganze mit bei einer solchen „Uraufführung" durchaus nicht angebrachter, bemerkenswerter Gleichgültigkeit, dabei technisch nicht einmal einwandfrei. Wenn es, wie wir zur Entschuldigung annehmen wollen, an Zeit fehlte, das Werk gründlich vorzubereiten, so hätte man die Erstaufführung lieber hinausschieben sollen. Willy Renz

BRÜSSEL: Zwei englische Streichquartette: das Quatuor Grimson und das Nora Clench-Quartett eröffneten die Wintersaison. Beide machten durch gutes Zusammenspiel, reine Intonation und sorgfältige Nuancierung einen vortrefflichen Eindruck. — Das Königliche Konservatorium beging am 10. November die Feier seines 75jährigen Bestehens durch ein Konzert, in dem nur belgische Komponisten zu Worte kamen. Der Minister der schönen Künste, Baron Descamps, hielt eine schwungvolle Rede, in der er der großen Künstler gedachte, die sich um das Emporblühen der Anstalt Verdienste erworben. Insbesondere feierte er den jetzigen, 78jährigen Direktor Gevaert, der seit 1871, als Nachfolger von Fétis, seinen Geist und seine Energie in den Dienst des Konservatoriums gestellt und es zu einer Musteranstalt erhoben hat. Felix Welcker

DRESDEN: Die Königliche Kapelle macht es sich dies Jahr in ihren Symphoniekonzerten der Serie A etwas zu leicht, denn sie brachte im zweiten als Neuheit die recht belanglose Ouvertüre zu Hans Pfitzners Märchenspiel „Christelflein" heraus, die man überdies bereits vom Tonkünstlerverein her kannte. Haydns Symphonie „Le Midi" und Schumanns Es-dur Symphonie sind gewiß höchst genußreiche Darbietungen, aber etwas mehr Wagemut und Neuheitslust muß doch für die Zukunft dringend gefordert werden, sonst laufen die Hoftheaterkonzerte, deren es ja ohnehin nur 12 gibt (im Gegensatze zu den 28 Gewandhauskonzerten Leipzigs) Gefahr, an künstlerischer Bedeutung einzubüßen. — Der Mozart-Verein führte in seinem ersten Konzert mit Henri Petri als Solisten das neu herausgegebene Mozartsche Violinkonzert D-dur vor, das einen sehr starken Eindruck hinterließ. Die Sängerin Elisabeth Ohlhoff hatte mit ihren Liedervorträgen einen sehr [illegible]rfolg, während ihr eine Arie aus „Idom[illegible]veniger gut gelang. Haydns selten gehö[illegible] Symphonie, die im Todesjahre Mozarts [illegible]en ist und merklich

unter dessen Einfluß steht, bereitete in der vorzüglichen Wiedergabe unter Herrn v. Haken den Hörern einen besonderen Genuß. — Das Konzert von Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt brachte als bemerkenswerteste Neuheit das Konzertstück „Afrika" für Klavier und Orchester von Saint-Saëns. Das ist ein seltsames Werk, wie es wohl nur ein französischer Musiker schreiben kann, ohne musikalische Tiefe, mit raffinierten harmonischen und orchestralen Effekten äußerlichster Art, und manchmal fast banal in der Erfindung. Aber dabei ruht darin doch ein eigner Reiz, eine bunte, lärmende, glühendheiße Farbenpracht. Sarasate erzielte mit der „Rhapsodie asturienne" von Rich. Villa und zwei eignen neuen Kompositionen (Nocturne-Serenade und Jota de Pablo) den gewohnten stürmischen Erfolg, während das Mozartsche Violinkonzert A-dur seiner Eigenart doch viel zu fern liegt, als daß er es befriedigend hätte wiedergeben können. — In einem Konzert des Königlichen Konservatoriums wirkten Hedwig Meyer (Köln) und Frl. Perak (Koloratursopran) unter lauter Anerkennung mit; das Anstaltsorchester unter Kurt Striegler verdiente für seine Wiedergabe von Liszts „Hunnenschlacht" aufrichtiges Lob. — In einem eignen Konzert bewährte sich die Geigerin Carlotta Stubenrauch als temperamentvolle, technisch hervorragende Vertreterin ihres Instruments; sehr genußreich war ein Nicodé-Abend der Herren Julius Klengel und Otto Weinreich, die zusammen zwei Cellosonaten des Dresdner Meisters vortrefflich zu Gehör brachten. Herr Weinreich erzielte mit der glänzenden Interpretation der Variationen über ein Originalthema (op. 18) noch einen Sondererfolg. — Die Petri'sche Kammermusik-Vereinigung leitete ihren zweiten Abend mit Felix Draesekes bedeutendem Streichquartett cis-moll ein und brachte sodann als Neuheit ein Streichquartett F-dur (op. 14) von Julius Weismann heraus, ein klangschönes, gut gearbeitetes Werk, das anfangs Mendelssohnsche Glätte in Melodik und Schreibweise zeigt, bald aber in slawisch-nationale Eigenart verfällt und diese bis zum Schlusse immer stärker hervortreten läßt. Befreiend schön wirkte nach alledem Brahms' herrliches Streichquartett B-dur op. 67, dessen Andante als eine der Perlen nachklassischer Kammermusik zu bezeichnen ist. — Ein Klavierabend von Emil Sauer und ein Liederabend von Marie Alberti verdienen noch ernsthafte Erwähnung. Dagegen kann man das Konzert, in dem sich Max Vogrich als höchst mittelmäßiger Tonsetzer und als völlig unfähiger Klavierspieler zeigte, höchstens als eine Kuriosität des Musiklebens bezeichnen.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Eine gediegene Aufführung des Verdi'schen „Requiem" durch den Rühlschen Gesangverein, als Volkskonzert mit teilweise anderen Solisten wiederholt, darf in unserer heutigen Rundschau an erster Stelle genannt werden. Der Vereinsdirigent Siegfried Ochs ward diesmal durch unseren Opernkapellmeister Dr. Rottenberg vertreten, und da das Werk opernhafter Züge nicht entbehrt und — cum grano salis — auch opernhafte Behandlung verträgt, so war der Behelf ganz angebracht. Unter den Solisten der ersten Wiedergabe zeichnete sich neben Frau Metzger-Froitzheim auch der Bassist W. Soomer aus. — Von den jüngsten Unternehmungen des Museums beanspruchte die Einführung von Max Regers op. 100, Orchestervariationen über ein Thema des alten Singspielkomponisten Joh. Ad. Hiller, vorwiegendes Interesse, nicht eben weil es allenthalben so erbaulich und anmutend geraten wäre, wohl aber weil es sich bestrebt, das alte Genre aus seiner etwas spielerischen, genügsamen Art auf ein höheres Niveau zu heben. Doch dieses Streben finden wir auch schon bei Brahms, und schließlich zeigen uns schon unsere Klassiker, wie hold und geistreich sich's musikalisch „mit dem Spiele spielen" läßt. Regers freie Behandlungsweise erweist wieder ein eminentes Können, vor allem in der Schlußfuge, strahlt aber dabei wenig Licht und Wärme aus und umschreibt so das bisherige künstlerische Charakterbild des Mannes, dessen Musik imponiert und dabei doch nicht so recht bezwingen und beglücken will, mit umständlichen aber nicht gerade neuen Zügen. Zum Andenken an Joseph Joachim spielte man an diesem Abend seine Gozzi-Lustspielouvertüre, ein Kabinettstückchen von graziöser Munterkeit, das sehr ansprach. Henri Marteau spielte Beethovens Violinkonzert mit vollendeter Eleganz und Feinheit, die freilich nicht in alle Tiefen hinabreichte. — Kammermusik-Veranstaltungen haben wir jetzt in Fülle. Zu den einheimischen, unter denen eine neue Triovereinigung (Frl. L. Mayerhofer, und die Herren A. Böhm und E. Peters) auftrat, kamen zwei auswärtige, von denen das schon früher gehörte Flonzaley-Quartett wieder gut bestand, während von Nora Clench und ihren drei Londoner Genossinnen nur die erstere höheren Ansprüchen genügte. — Eine andere musizierende Engländerin, Amy Castles von Melbourne, ließ sich im zweiten Opernhauskonzert als kehlfertige Koloratursängerin hören. Noch wertvollere Gaben bot das Orchester unter Hugo Reichenberger mit dem zweiten Teil von Berlioz' „Romeo und Julia". — Als Neuheit von vielleicht symptomatischer Bedeutung verzeichne ich noch einen von dem jetzt hier wirkenden Klavierspieler und -pädagogen Willy Rehberg veranstalteten Abend, dessen Programm aus drei großen Konzerten mit Orchesterbegleitung (Brahms' d-moll, Mozarts D-dur, Liszts Es-dur) bestand. Übrigens ein Unternehmen, dem es weder an Zuspruch noch an Beifall gefehlt hat, obschon die Assistenz der Palmengartenkapelle nicht über jeden Zweifel erhaben war.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Das erste Abonnements-Konzert des Städischen Theaterorchesters fand unter Leitung von Ed. Risler statt. Beethovens A-dur Symphonie No. 7 wurde in sehr gediegener Ausführung geboten. Als Solist erschien der Pariser Pianist Diemer und stand mit seinen Vorträgen (u. a. Saint-Saëns' Konzert in c-moll) ganz auf der Höhe. Den Schluß des Konzertes bildete Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern" in temperamentvoller, farbensprühender Wiedergabe. — Die jüngste Genfer Quartettvereinigung der Herren Eugène Reymond, Maurice Darier, W. Pahnke und Ad. Rehberg brachte an ihrem ersten

Kammermusik-Abend ein Quartett von Haydn, eine Sonate für Violine und Piano von Paul Juon, sowie ein Klavierquintett von Giuseppe Martucci zum Vortrag. In Max Behrens, der als Begleiter brillant fungierte, haben die Herren einen ebenbürtigen Partner gefunden. — Das treffliche Lausanner Smphonie-Orchester unter Leitung von Alex. Z. Birnbaum hat bis jetzt schon vier große Konzerte gegeben. Im ersten trat Ignaz Paderewski auf und wurde von der zahlreichen, beifallsfreudigen Zuhörerschaft nach dem Vortrag des Beethovenschen Es-dur Konzerts mit Enthusiasmus applaudiert. Auch als Komponist erntete Paderewski mit Bruchstücken aus seiner Oper „Manru" vielen Beifall. Das zweite Konzert verlief sehr gut. Im dritten Konzert hörten wir Carl Flesch, der in dem Brahmsschen Violinkonzert eine verblüffende Technik entwickelte. — Anläßlich der Reformationsfeier gab Domorganist Otto Barblan in der Cathedralkirche ein geistliches Konzert. Als Solist fungierte der Pariser Baritonist Cruz-Froehlich. Das reichhaltige Programm brachte Werke von Bach, Händel, César Franck, Beethoven, sowie eine Chaconne über den Namen Bach für Orgel von Barblan. Lobende Erwähnung verdienen auch die interessanten zehn Orgelkonzerte von Otto Wend, dem Organisten an der Magdalenakirche, die sich einer großen Beliebtheit erfreuen. Prof. H. Kling

KÖLN: Charakteristisch für die sogenannte Musikmetropole am Rhein, deren Konzertfreunde sich allmählich auf eine immer kleinere Zahl zusammenziehen, und vor deren Besuch man ehrlicherweise alle auf eigenes Risiko reisenden Künstler warnen muß, war auch wieder der pekuniäre Ausfall des vom Flonzaley-Quartett im Hotel Disch veranstalteten Kammermusik-Abends. Um diese Streicher zu hören, die doch eine erstklassige Vereinigung bilden, haben in Köln drei Leute je ein Billet gekauft! Im übrigen boten die Herren vor in letzter Stunde zusammengetrommelten Freischaren in Werken von Mozart, Chausson, Reger und Dvořák ausgezeichnete Proben ihrer Kunst. — Hans Pfitzner, von dem hier noch nichts gehört wurde, war gekommen, um 20 seiner Lieder von Rudolf Moest singen zu lassen und diesen am Flügel zu begleiten. Kein einziges Billet wurde gekauft, und die Künstler konnten mit ihrer Spesenrechnung und einer wertvollen Erfahrung unverrichteter Dinge von dannen ziehen. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte der Elberfelder Cellist Henri Son mit dem Konzert von Haydn und kleinen Stücken einen mehr in Eigenschaften weitreichender Technik als in sonstigen Qualitäten begründeten lebhaften Erfolg. Weit weniger vorteilhaft schnitt die Altistin Clara Lion aus Frankfurt ab, deren gesangliches Können nicht recht auf der Höhe der Situation stand. An gleicher Stelle wurden Marianne Geyers Lieder zur Laute und zum Klavier (Das Volkslied bei den Nationen) als sehr reizvolle und anregende, mit Gemüt und Laune gespendete Vorträge mit warmem Beifall aufgenommen. — Das Gürzenich-Quartett brachte bei seinem zweiten Abend das Schubertsche a-moll Quartett, das Beethovensche Es-dur Quartett und im Verein mit Lazzaro Uzielli als ausgezeichnetem Pianisten das Klavierquartett Es-dur von Iwan Knorr, eine mehr durch Form und Ausgestaltung als hinsichtlich der Erfindung hervorragende Arbeit, zu Gehör und erzielte namentlich mit den beiden ersten Werken prachtvolle Wirkungen. — Das dritte Gürzenich Konzert nahm Bezug auf das fünfzigjährige Bestehen der Konzerte im Gürzenich, in dessen neuerbautem großen Saale am 17. November 1857 die erste Aufführung der Gesellschaft stattfand. Wie damals, so bildete auch jetzt Beethovens Fünfte Symphonie das erhabene Hauptwerk. Fritz Steinbach, der zu Anfang die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" eindrucksvollst dargestellt hatte, dirigierte die Symphonie auswendig und schuf mit dem so recht pietätvoll spielenden Orchester eine wunderschöne Ausführung des herrlichen Werks. Seiner Amtsvorgänger gedachte Steinbach, indem er Ferdinand Hillers fis-moll Konzert für Klavier und Orchester — mit Paula Stebel als sehr feinfühlig und vornehm-virtuos spielender Solistin am Ibach-Flügel — und Franz Wüllners Tedeum aufführte und beiden Tonsetzern hingebendste künstlerische Sorgfalt angedeihen ließ. Paul Hiller

LEIPZIG: Das mit Nicolais Ouvertüre über „Ein feste Burg" eingeleitete vierte Gewandhauskonzert brachte zwischen Schuberts prächtig interpretierter h-moll und Mendelssohns gleichgültig abgespielter a-moll Symphonie ein von Jacques Thibaud wohlbemeistertes, mehr durch pikante Details als durch wirkliche Gestaltungsgröße interessierendes G-dur Violinkonzert op. 62 von Emanuel Moór, während das ganz auf den Namen Bachs eingestellte fünfte Gewandhauskonzert, abgesehen von der wenigstens klangkernigen Einleitung mit dem Anfangschor aus der Reformationskantate, von dem schönen Erklingen des „Air" aus der sonst zu grobschrödig ausgeführten D-dur Orchestersuite und von dem schönen, echt Bachischen Vortrage des zweiklavierigen c-moll Konzertes durch Max Reger und Philipp Wolfrum, an den allerdings auch durch Indisposition einzelner Solisten — es wirkten mit Meta Geyer, Maria Philippi, Ludwig Hess und Arthur van Eweyk — behinderten Reproduktionen der Kreuzstabkantate und der teilweise absurden Gelegenheitskantate „Der zufriedengestellte Aeolus" keinerlei sonderliches Vertrautsein mit dem Geiste Bachs wahrnehmen ließ. — Im zweiten Philharmonischen Konzert, in dem solistisch Erika Wedekind mit der Thomas'schen Ophelienszene und Florizel von Reuter mit der fein-virtuosen Wiedergabe eines Vieuxtemps-Konzertes glänzten, stellte sich der von Sondershausen nach hier verzogene Carl Schroeder mit Liszts' Bergsymphonie und einem bröcklig-bizarren „Scherzo fantastique" von Josef Suk als sehr routinierter, energischer Orchesterleiter vor, und im dritten Philharmonischen vermochte neben dem Schumanns a-moll Konzert und mehrere Solostücke klangschön virtuos ausführenden Solisten Emil Sauer auch Hans Winderstein sein Publikum mit Tschaikowsky's „Pathétique" und der Erstaufführung von Pfitzners liebenswürdig-romantischer „Christelflein-Ouvertüre" gar wohl zu interessieren. — Einen recht anregenden Verlauf nahm das erste

der von Hans Winderstein erstmalig unternommenen Orchester-Kammerkonzerte, in dem neben dem zumeist interessierenden B-dur Orchestertrio op. 1 No. 5 von Joh. Stamitz (bearbeitet von Hugo Riemann) das eben erst aufgefundene siebente Violinkonzert von Mozart (Solopart: Katharina Bosch), Beethovens Oktett-Rondo für Blasinstrumente und „Elf Wiener Tänze" (erstmalig herausgegeben von Hugo Riemann) sowie schließlich Händels Streichkonzert in F-dur vorgeführt wurden. — In überraschend tüchtiger stimmungsfeiner Weise hat die von Gustav Wohlgemuth geleitete Leipziger Singakademie unter Mitwirkung dreier trefflicher Solisten (Emma Tester, Anna Hartung und Emil Pinks), der sich bestens bewährenden Kapelle des 107. Infanterie-Regiments und eines Monate hindurch vorbereiteten zweihundertstimmigen Kinderchores die besonders in den ersten zwei Teilen eigenartig schöne Legende „Der Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné zur Aufführung gebracht. Der in der Thomaskirche stattgehabten ersten Aufführung haben sich zwei Wiederholungen — eine davon lediglich für Schulen — anreihen können. — Der mit seinem trefflichen Dirigenten Hans Sitt von der herbstlichen Rheinfahrt sieghaft heimgekehrte Leipziger Lehrergesangverein erfreute im ersten Winterkonzert mit besonders schönen Darbietungen des „Altdeutschen Hymnus" von Volkmann; des „Spielmannsliedes" von Heuberger und des tonmalerischen „Im Herbst" von Schwartz, und führte die zartstimmige Liedersängerin Maria Seret und den gediegenen Pianisten Willy Rehberg mit ins Treffen. — Zu einer in Wahrheit Bachs würdigen, durchaus stilgerechten und liebedurchseelten Bachfeier geriet unter Karl Straube das erste Kirchenkonzert des Bach-Vereins, das nach einem einleitenden schönen Orgelvortrag von M. G. Fest und nach der nur in ihren Chorsätzen bleibend wertvollen Rathswahlkantate „Preise, Jerusalem, den Herrn" mit den wunderbar leid- und freudedurchklungenen Kantaten „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und mit dem in einzelnen Teilen gleichfalls ganz herrlichen „Magnificat" zu den Ewigkeitshöhen Bachscher Kunst emporführte. Als rühmenswerte Gesangssolisten wirkten dabei mit: Meta Geyer, Maria Philippi, George A. Walter und A. van Eweyk. — Das Brüsseler Streichquartett, an dessen Abende die lediglich gut dilettierenden Duettsängerinnen Martha Beines und Elisabeth Diergart beteiligt waren, erspielte sich seinen schönsten Erfolg mit Borodin's A-dur Quartett —, das Nora Clench-Streichquartett debütierte in hochachtunggebietender Weise mit sehr sauber-herzhaftem Zusammenspiel —, das Hilf-Quartett trat erfolgreich für ein interessierendes A-dur Quartett op. 17 von Stephan Krehl ein und bewährte an Beethovens cis-moll Quartett beträchliche Auffassungs- und Spielreife, und das in dem kleinen Gewandhaussaal eingekehrte St. Petersburger Streichquartett ließ nicht nur Werke von Beethoven und Schumann, sondern auch das e-moll Quartett von Max Schillings in reicher Klangschönheit erschimmern. — An Flügeln saßen der mehr durch sein Gebaren als durch sein Spiel an Wladimir von Pachmann erinnernde Josef Weiß, der immer noch etwas stürmische Anton Foerster, die gleichfalls mehr durch gesunde Spielkraft und Temperament als durch Interpretationsreife fesselnde Alice Ripper und der in manchen Lisztiana und Chopiniana wahrhaft vornehm virtuose Klavierspielkunst betätigende Arthur Friedheim, während Frederic Horace Clark, am erhöhten Flügel stehend, wohl den Beweis erbrachte, daß seine Methode des Klavierspieles mit ausschließlich rotierenden Muskel- und Gelenkbewegungen praktisch durchführbar ist, nicht aber selbt als musikalisch und pianistisch vollwertiger Repräsentant seiner Methode erscheinen konnte. — Von Klara Erlers hübschem Sopransingen und ihres Partners, des Baritonisten Hjalmar Arlberg, noch allzu unausgeglichener Stimmbehandlung, von Dr. Otto Briesemeisters verspätetem Debütieren als Konzertsänger, von einem zweiten Schubert-Abende Robert Spörrys, von einem Liederabende des allem Anschein nach gerade etwas indisponierten Tenoristen Glenn Hall und von neuerdings wieder sehr beifällig aufgenommenen Volkslieder- und Balladenvorträgen des Lautenbarden Robert Kothe sei hier nur kurz Notiz genommen, und ebenso auch von einem neuerlichen Konzert Joan Manéns, der die Zuhörer mit seinem Geigenspiel entzückte, mit einer selbstgemachten spanischen Konzertsymphonie für Violine und Orchester aber schauern und lachen machte, von einem sehr erfreulichen Wiederbegegnen mit dem nach Chemnitz übergesiedelten vortrefflichen blinden Orgelspieler Bernhard Pfannstiehl und von Ernst von Possarts durch Cornelia Rider begleiteten tiefergreifenden Rezitationen der Melodramen „Enoch Arden" und „Mozart". — Alfred Reisenauer, dem eine offizielle Gedenkfeier in Leipzig versagt geblieben ist, galt eine vom Hofmusikverleger Ernst Eulenburg offiziös vor eingeladenen Freunden und Verehrern des verstorbenen Klavierpoeten veranstaltete Matinee, bei der zwischen dem von Anatol von Roessel, Edgar Wollgandt und Julius Klengel stimmungsvoll gespielten Pezzo elegiaco aus Tschaikowsky's a-moll Trio und Schuberts vom Gewandhausquartett sehr schön gespielten Variationen über „Der Tod und das Mädchen" Emil Pinks und Anna Hartung mehrere Lieder und die beiden Reisenauerschüler Arthur Reinhold und Anatol von Roessel zwei vierhändige Reisebilder Alfred Reisenauers zum Vortrag brachten.

Arthur Smolian

LONDON: Die so beliebten Promenadenkonzerte in der Queens Hall sind zu Ende und haben nun den Symphoniekonzerten sowohl des Queens Hall-Orchesters, als auch des London Symphony-Orchesters Platz gemacht. Ein Rückblick auf die Promenadenkonzerte mit ihrem reichhaltigen Programm, das dem Geschmack aller Teile des musikliebenden Publikums gerecht wird, ist in Beziehung auf Geschmacksbildung und Durchführung erfreulich. Gelobt muß auch werden, daß der Leiter des Orchesters, Henry Wood, auf die jungen britischen Komponisten Bedacht nimmt und ihnen Gelegenheit bietet, ihre Werke dem Publikum vorzuführen. Keine Woche verging, ohne daß zwei oder drei dieser Kompositionen

zur Aufführung gelangten. So reich aber die Quantität war, so muß leider doch gesagt werden, daß die Qualität hinter der Menge des Geschaffenen weit zurückstand und daß auch kein einziges der vorgeführten neuen Werke die Grenzen der Mittelmäßigkeit überschritt. (Das so beliebte Queens Hall-Orchester, beziehungsweise dessen Promenadenkonzerte, werden übrigens von der nächsten Saison ab bei der Eröffnung der neuen St. James' Hall eine Konkurrenz erhalten und zwar in Gestalt eines aus 60 Mitgliedern bestehenden Damenorchesters unter der Leitung von Lyell Taylor, für das hervorragende Kräfte im ganzen Lande angeworben wurden und das jetzt schon in London versammelt ist und täglich Proben abhält, obgleich diese Promenadenkonzerte erst zu Anfang März ihren Anfang nehmen werden.) Das Hauptereignis auf dem Konzertboden war jedenfalls das zweite Konzert des London Symphony-Orchesters unter der Leitung von Dr. Hans Richter, der übrigens jetzt schon mit den in der nächsten Saison stattfindenden Aufführungen des Nibelungenrings in englischer Sprache so stark beschäftigt ist, daß er die Leitung der Manchester Hallé-Konzerte zeitweilig niederlegen mußte. — Ferner hörten wir Jan Kubelik und Fritz Kreisler, der in einem Konzert vor seiner Abreise nach den Vereinigten Staaten vom Publikum Abschied nahm und einen wahren Triumph feierte. Julia Culp, die sich im vorigen Jahre beim Londoner Publikum sehr vorteilhaft einführte, ist wiedergekehrt und im ersten Symphoniekonzert des Queens Hall-Orchesters mit solchem Beifall aufgetreten, daß sie alsbald auch für ein Sonntagskonzert in der Albert Hall gewonnen wurde und auch noch ein eigenes Konzert in der Bechstein Hall geben mußte, um den Wünschen des Publikums zu entsprechen. A. Z.

MÜNCHEN: Wenig Erfreuliches, viel Mittelmäßiges, dessen Nennung nicht vonnöten — das ist bis heute die Signatur der Saison. Zum Erfreulichen gehört ein Liederabend von Frau Schnabel-Behr (mit dem genialen Artur Schnabel als unübertrefflichem Begleiter), der durch das bewundernswerte Zusammenwirken der beiden Künstler in seltenem Maße hinreißende Eindrücke vermittelte, ebenso ein Klavierabend Artur Schnabels mit sehr interessantem Programm (Weber-Schumann-Brahms), ein Beethovenabend der Brüsseler, der Eröffnungsabend des Münchener Streichquartetts mit Haydn, Beethoven und Mozart, ferner Liederabende der noch immer großen Lilli Lehmann und der hervorragenden Wolf-Sängerin Hedwig Schmitz-Schweicker. — Mit Auszeichnung ist ferner zu nennen Helene Staegemann, die wie alljährlich die Hörer durch ihren anmutigen Vortrag entzückte, und Dr. Hassler, der mit seinem schönen gutgebildeten Organ besonders Loewesche Balladen ausgezeichnet zu gestalten versteht. — Beethovenabende scheinen Mode zu werden. Der der Brüsseler wurde schon erwähnt; jener der Pianistin Anna Hirzel-Langenhan zeigte wieder all ihre Vorzüge, eminente Technik und sehr feinfühliges Erfassen der Eigenart jedes Kunstwerkes. Die Violinistin Marie Stubenrauch und Prof. Schwartz (Klavier) haben sich in gleicher Weise wie der Geiger Hegedüs und die Pianistin Lilli Henkel zusammengetan, um Beethovens Violinsonaten an je drei Abenden zu interpretieren. Beide Vereinigungen bieten achtenswerte Leistungen. — Zwei recht gute Geiger hatte man in den Herren Edelmann und Sieben Gelegenheit zu hören. Von zwei Wunderkindern, die auftraten, ist der „zwölfjährige Wundersänger" Moses Miraki unter allen Umständen abzulehnen, während Miecio Horszowski (Klavier) in einem mit dem Kaim-Orchester gegebenen Konzert wohl zu interessieren vermochte; seine Glanzleistung war Chopins Nocturne op. 27 No. 2. — Unser vielgefeierter Heldentenor Heinrich Knote gab zum Abschied vor seiner amerikanischen Tournee einen Liederabend und errang vor ausverkauftem Saale hauptsächlich mit Liedern von Strauß einen vollen Erfolg; gerade diese brachte er auch mit seinem glänzenden Organ und temperamentvollen Vortrag sehr gut zur Geltung, während anderes naturgemäß weniger befriedigen konnte. — Hervorzuheben ist ferner eine Aufführung der „Schöpfung" von Haydn durch die Musikalische Akademie unter Felix Mottl, mit Frau Bosetti und den Herren Felix von Kraus und Dr. Walter als Solisten und dem vereinigten Lehrergesangverein und Lehrerinnen-Singchor als schon an Zahl imposantem Chor. Man wird selten die „Schöpfung" so wundervoll zu hören bekommen, wie dieses Mal; Orchester (das Königliche Hoforchester) und Chor leisteten beide Unübertreffliches, und Mottl verstand mit diesem Material ebenso die feinsten wie die gewaltigsten Wirkungen herauszubringen. Unter den Solisten ragte Felix v. Kraus durch seine herrliche Stimme und seinen durchgeistigten Vortrag hervor; nicht minder Erfreuliches boten aber auch Frau Bosetti und — in den Grenzen seiner Stimmittel — Dr. Walter. — Felix v. Kraus gab bald darauf, mit Mottl am Klavier, einen Schubertabend, der trotz einer leichten Indisposition des Sängers tiefgehende Genüsse brachte. — Von guten Liederabenden wäre ferner zu nennen der von Elsa Flith, deren modernes Programm interessante Stücke enthielt, unter anderen von Schillings, Strauß, Karl v. Kaskel und Pfitzner; letzterer hatte die Begleitung selbst übernommen. Schönen Erfolg erzielte wieder Julius Schweitzer (Bariton), nicht minder Else Widen und Josef Loritz mit einem wohlgelungenen Duettenabend; Tilly Koenes erwies sich von neuem ihres festgegründeten Ruhmes würdig. — Unter den Pianisten gebührt hohes Lob Wassily Sapellnikow, der mit eminenter Technik vorzügliche geistige Qualitäten vereint. Lamonds Beethovenabende sind in ihrer Eigenart allbekannt, und auch Max Pauer zeigte sich wieder als Beethovenspieler ersten Ranges, während Schumann seiner männlich-herben, verschlossenen Natur ferner liegt. — Einen vielversprechenden jungen Geiger lernte man in einem Schüler Marteau's, Dr. W. Bülau, kennen; weit fortgeschrittene Technik paart sich bei ihm mit temperamentvoller Durchdringung seiner Aufgaben. Georg Knauer ist hier bekannt als gediegener und vortrefflicher Violinvirtuose. Sarasate, der mit Berthe Marx nach längerer Pause wieder erschien, ist technisch naturgemäß

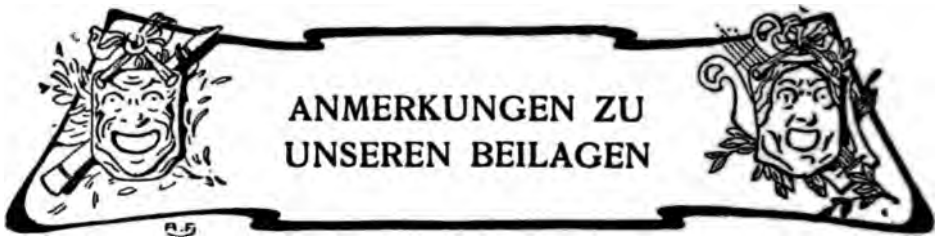
nicht mehr so unfehlbar; aber er versteht immer noch seine Zuhörer zu enthusiasmieren. — Von den Volks-Symphonie-Konzerten, die dieses Jahr unter der abwechselnden Leitung zweier hoffnungsreicher junger Dirigenten, Ernst Boehe und Dr. Walter Courvoisier, stehen, soll später eine größere Reihe gemeinsam besprochen werden, ebenso von den Kaim-Abonnementskonzerten. Dr. Eduard Wahl

STUTTGART: Im ersten Abonnementskonzert der Hofkapelle dirigierte Dr. Obrist (als Gast) drei Symphonieen, deren Reihenfolge höchst interessant war: von Stamitz die in D-dur, die auf dem Mannheimer Musikfest zum erstenmal aufleuchtete; von Haydn die selten gehörte C-dur „Le Midi" (1761 Eisenstadt); als dritte Beethovens A-dur Symphonie. Alle drei Werke erschienen in feiner Ausarbeitung. Diesem Abend werden in geschichtlichem Zusammenhang (Entwicklung der deutschen Symphonie!) ein zweiter mit Brahms und Bruckner, ein dritter mit Liszt und Strauß folgen. Bruckners erste Symphonie in c-moll (von Obrist dirigiert) ist inzwischen in Tübingen von einem erlesenen Publikum schon mit freudigster Zustimmung begrüßt worden; die dortige Museums-Gesellschaft gewinnt seit einigen Jahren die Hofkapelle für reine Orchesterabende. Prof. Dr. Kauffmann, jetzt in den Ruhestand getreten, hat den Boden für Bruckner vorbereitet. — Das Kaimorchester besucht Stuttgart diesen Winter nur ein einziges Mal; Schneevoigt bot die dritte Symphonie von Brahms, Wolfs Italienische Serenade, Vorspiele von Wagner und eine „Dreingabe" (solche ist sonst nur in Solistenkonzerten üblich!), Georg Schumanns neue Variationen über ein lustiges Thema — ein herzlich schwaches Werk! — Das Cannstatter Kurorchester unter Rückbeil veranstaltete einen Grieg-Abend, an dem außer Orchesterwerken auch das Chorwerk „Landerkennung" aufgeführt wurde; letztere dirigierte Prof. Schwab. Das erste Konzert des von Rückbeil geleiteten Orchestervereins brachte u. a. die Ouvertüre zu „Paris und Helena" von Gluck. — Zwei Kammermusik-Abende von Waghalter (mit Künzel, Presuhn und Seitz) waren Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms gewidmet; mit Bachs Solosonate in g-moll führte sich Waghalter erfolgreich als Violinisten ein. Übrigens ist es auffallend, daß trotz des Mangels reiner Quartettabende so wenig Quartettvereinigungen nach Stuttgart kommen. Ein neues gutes Gesangquartett hat sich aufgetan: Frau Rückbeil-Hiller, Frl. Diestel, die Herren Sattler und Freytag-Besser; sie sollten nur auch unbegleiteten Gesang pflegen! — Unter den vielen Solistenkonzerten ragt Pauers Unternehmen hervor, der an fünf Abenden, wie schon einmal, Beethovens Klaviersonaten spielt.

Dr. K. Grunsky

WIEN: Über die „Wiederkehr alles Gleichen" zu berichten, auch wenn dies Gleiche bedeutend ist, wäre zwecklose Wiederholung. Es hat keinen Sinn, bei Lamond, Ansorge oder Burmester die gleichen Vorzüge und Schwächen alljährlich neu zu konstatieren. Auch bei Lilli Lehmann nicht, die jüngst ihren Liederabend zelebriert hat und deren Würde und Höhe bei aller Größe schon lange jene schöne Vertraulichkeit verscheucht hat, die der eigentlichste und persönlichste Genuß bei lyrischer Interpretation ist. — Als neu anzumerken: Mark Günzburg, dessen schattenhaftes, ohne jegliches innerliche Mitschwingen fast mechanisch anmutendes Spiel, unter dem die stolzen Herrlichkeiten der Chopin'schen h-moll Sonate zu belanglos langweiligen Arabesken wurden, niemals auf einen Sauerschüler schließen ließe; dann, weit erfreulicher, Otty Reiniger, eines der frischesten und geradest gewachsenen Geigentalente der jüngsten Zeit: unvergrübelt das Rechte treffend, gesund ohne Derbheit, mit ruhiger Bogentechnik und klarem, warmem Ton, rhythmisch fest und — trotz aller Jugend — mit reifer Vornehmheit vortragend. Wogegen ich lieber von Vivien Chartres nicht mehr sprechen möchte, bis die außerordentliche Begabung des Kindes wieder auf musikalische Wege geleitet und nicht mehr von wenig gewissenhaften Führern den nichtssagenden Eitelkeiten der Virtuosität ausgeliefert werden wird. — Zu erwähnen: eine mit ehrfürchtiger Liebe vorbereitete Aufführung von Bachs h-moll Messe unter Franz Schalk im Gesellschaftskonzert, mit dem unvergleichlichen Felix Senius als führendem Interpreten der Tenorsoli; ein Kammerkonzert des Wiener Tonkünstlervereins, in dem Anna von Mildenburg mit stärkster Ergriffenheit Mahlers „Kindertotenlieder" sang, vom Wiener Tonkünstlerorchester unter Bruno Walters feuriger Leitung vorzüglich begleitet; daneben ein Mozartsches Bläserquartett mit Streichorchester, ein Notturno von Dvořák und eine amüsante Suite von Gounod, von Herrn Karbach mit Liebe dirigiert. Schließlich Aufführungen der Philharmoniker und des Konzertvereins. Beide auf festlicher Höhe wiedergebender Kunst. Aber verdrießlich durch die Programme, die allzu geschäftige und wenig erfreuliche Konkurrenz beweisen. Das Tonkünstlerorchester bringt Schuberts „Unvollendete"; flugs spielt sie der Konzertverein nach. Der Konzertverein beginnt mit einem Brandenburgischen Konzert und Beethovens c-moll Symphonie, worauf die Philharmoniker ein Brandenburgisches Konzert und die c-moll auf ihr erstes Programm setzen. Es ist wohl nicht nötig, sich über solches Wett- und Besserspiel weitläufig auszulassen. Aber es verstimmt, weil es kleinlich und schon deshalb unfruchtbar ist.

Richard Specht



Wir beginnen mit einem Porträt **August Bungerts** nach einer Photographie aus jüngster Zeit. Von den beiden Bildern des nächsten Blattes zeigt uns das eine (links) den Künstler im Alter von 29, das andere (rechts) im Alter von 32 Jahren. Als Probe von Bungerts Notenschrift bringen wir in **Faksimile** eine Partiturseite aus dem ersten Akt des Musikdramas „Kirke".

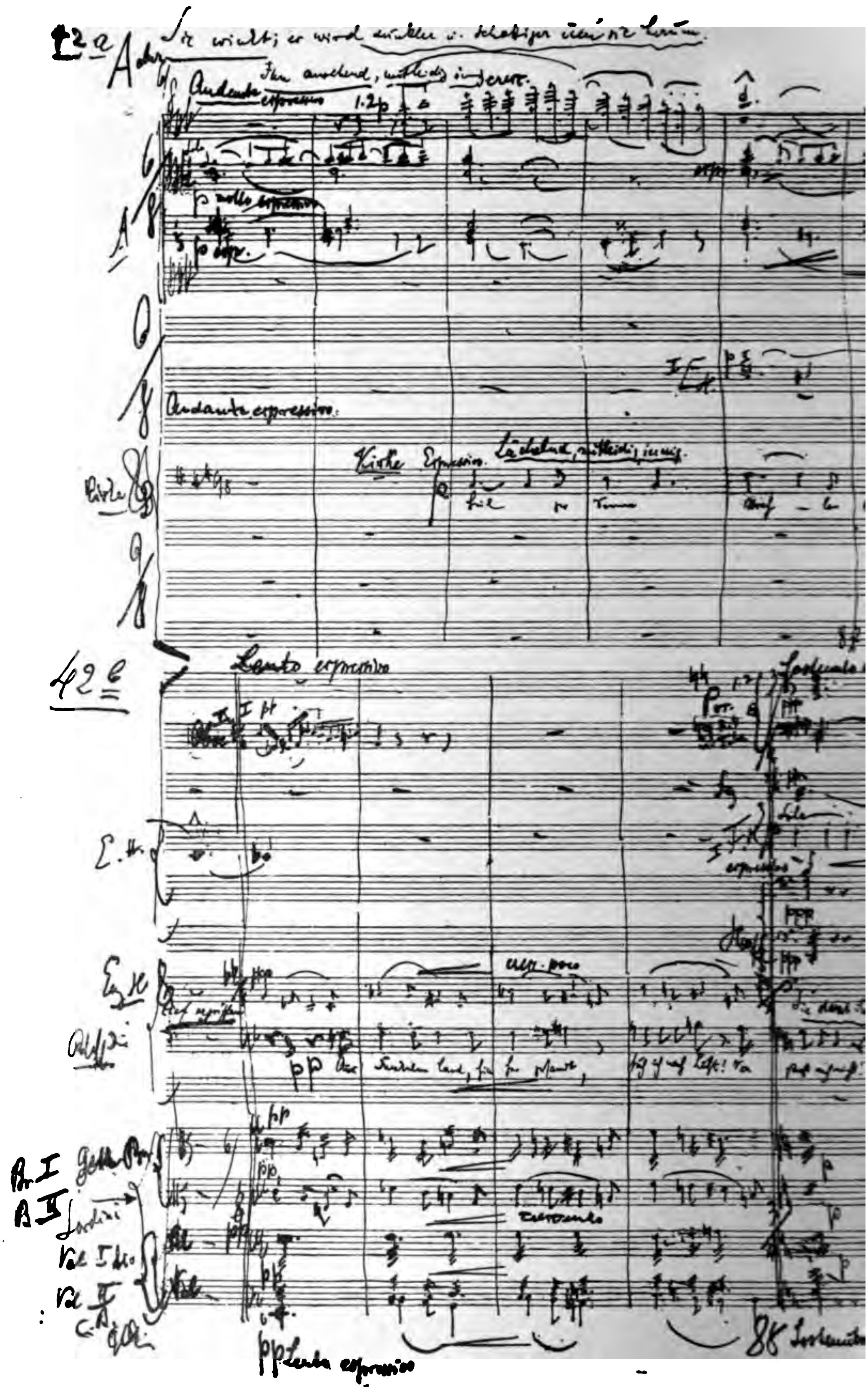
Von den Porträts **Max Bruchs** stammt das erste aus neuerer Zeit (1903). Dem interessanten, seltenen Jugendbild des Zwölfjährigen reihen wir noch ein Bild an, das den Tonsetzer im Alter von 35 Jahren darstellt. Daran schließen sich in **Faksimile** die ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes aus dem vielgespielten ersten Violinkonzert in g-moll von Bruch.

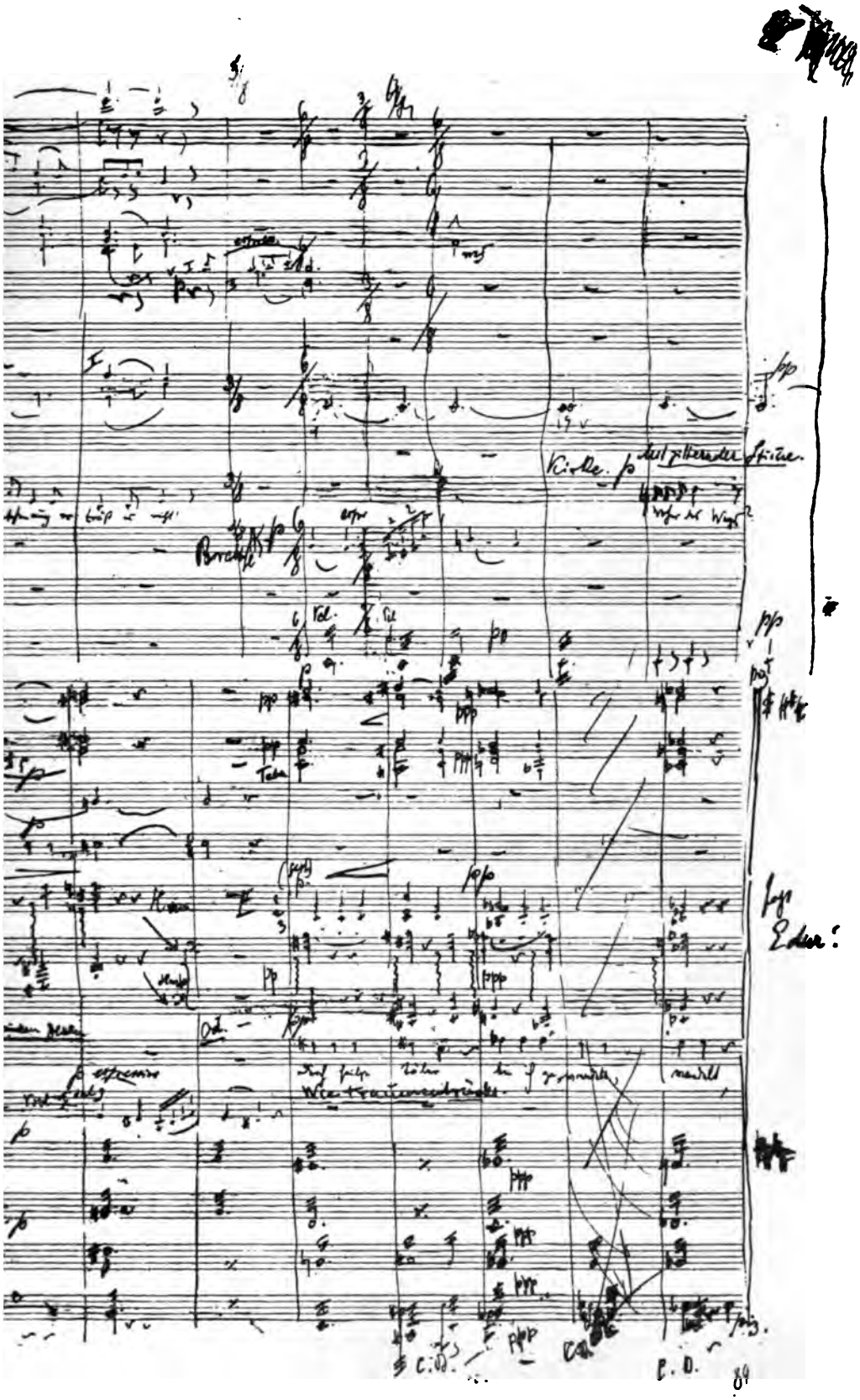
Den Beschluß bildet die Ansicht der am 17. Oktober eingeweihten **neuen Flämischen Oper in Antwerpen**, einer Schöpfung des Stadtbaumeisters van Mechelen. Nähere Einzelheiten über das Haus findet der Leser in dem Antwerpener Opernbericht auf S. 306 dieses Heftes.

Als **Musikbeilage** bieten wir ein Lied von **August Bungert** „Den Hut schwenkend: Avanti!" aus dem Liederzyklus „Unter der Blume", Lieder vom Rhein von Carmen Sylva, ein treffliches Beispiel für den volkstümlich-einfachen Stil des Lyrikers Bungert. Von Max Bruch konnten wir leider kein ungedrucktes Lied oder Klavierstück veröffentlichen, da der Künstler, wie er uns mitteilt, keine Manuskripte dieser Art besitzt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.


Andante espressivo.
Lento espressivo



EINE PARTITURSEITE AUS DEM ERSTEN AKT DES MUSIKDRAMAS „KIRKE“ VON AUGUST BUNGERT

Atelier Karsch, Dresden, phot.

AUGUST BUNGERT

Atelier Karsch, Dresden, phot.

AUGUST BUNGERT

VII. 5

AUGUST BUNGERT

VII. 5

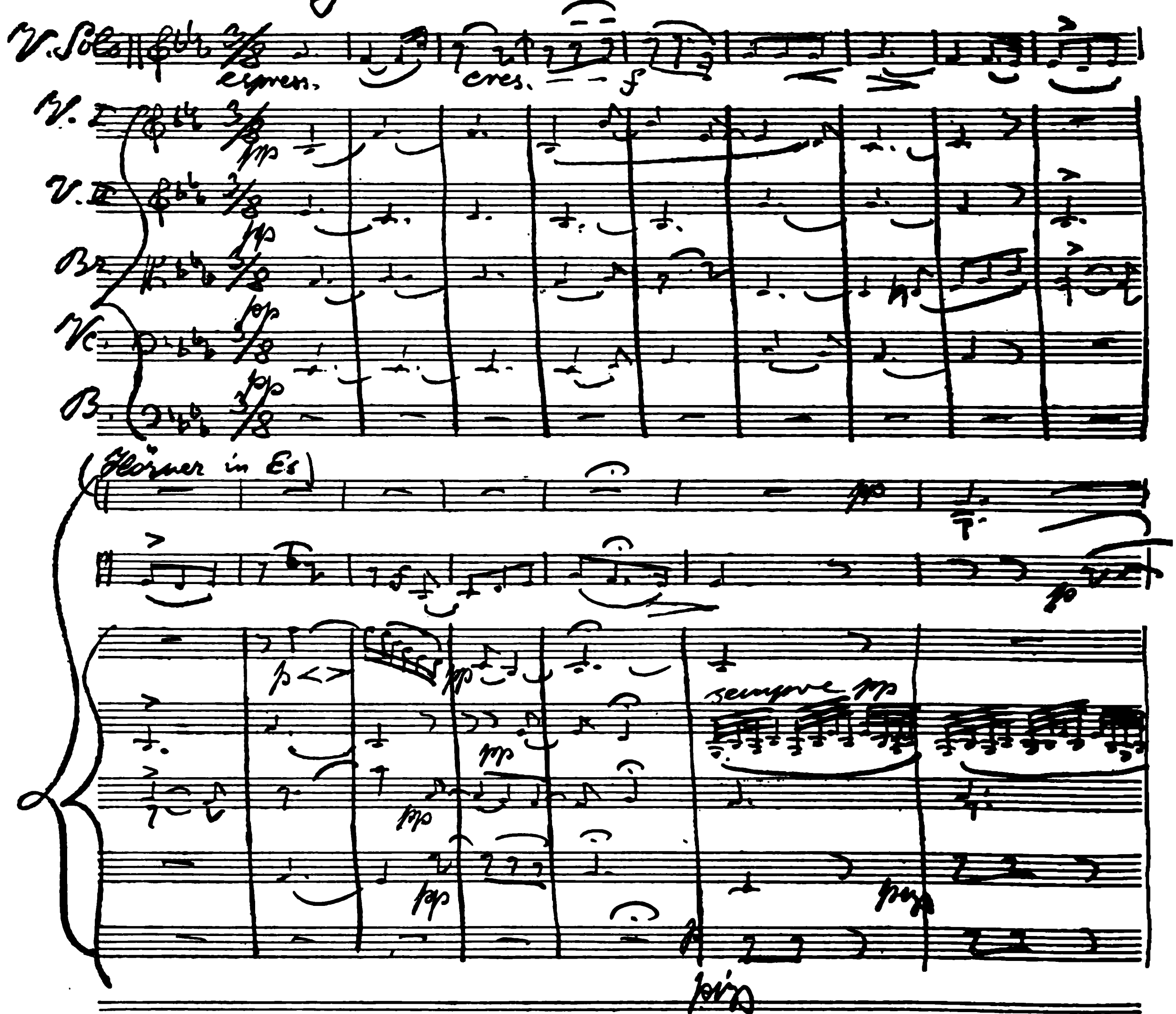
Reichard & Lindner, Berlin, phot.

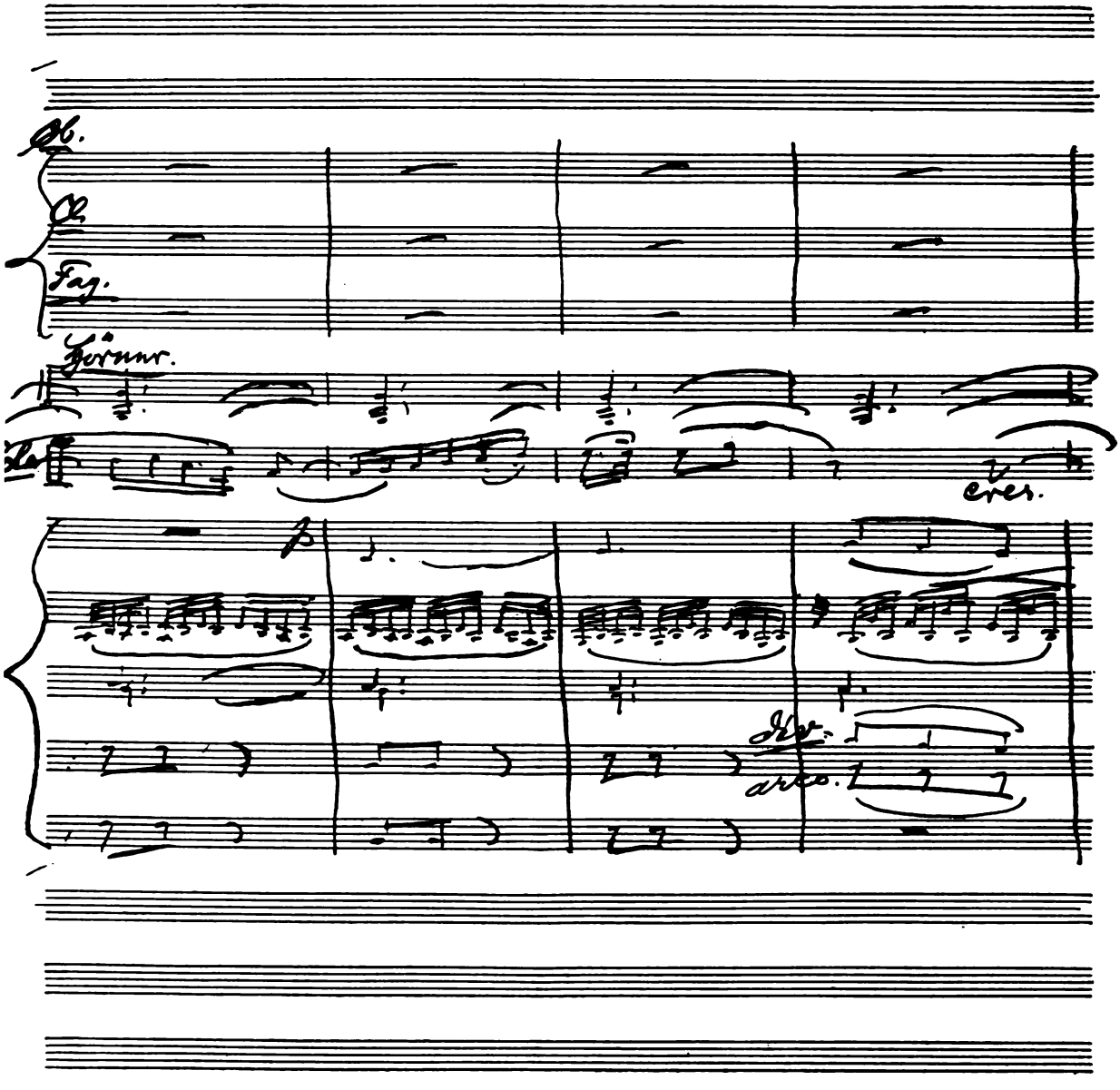
MAX BRUCH

VII. 5

JUGENDBILD VON MAX BRUCH

II. Adagio.


V. Solo
espress.
cres.
f
V. I
pp
V. II
pp
Br.
pp
Vc.
pp
B.
Hörner in Es
pp
p
pp
sempre pp
pizz.



AUTOGRAPH DER ERSTEN ZWANZIG TAKTE DES ZWEITEN SATZES
AUS DEM VIOLINKONZERT IN G-MOLL VON MAX BRUCH

DIE NEUE FLÄMISCHE OPER IN ANTWERPEN

Den Hut schwenkend : Avanti!

Aus: **„Unter der Blume"** Lieder vom Rhein

von **CARMEN SYLVA**

für eine Singstimme und Klavier

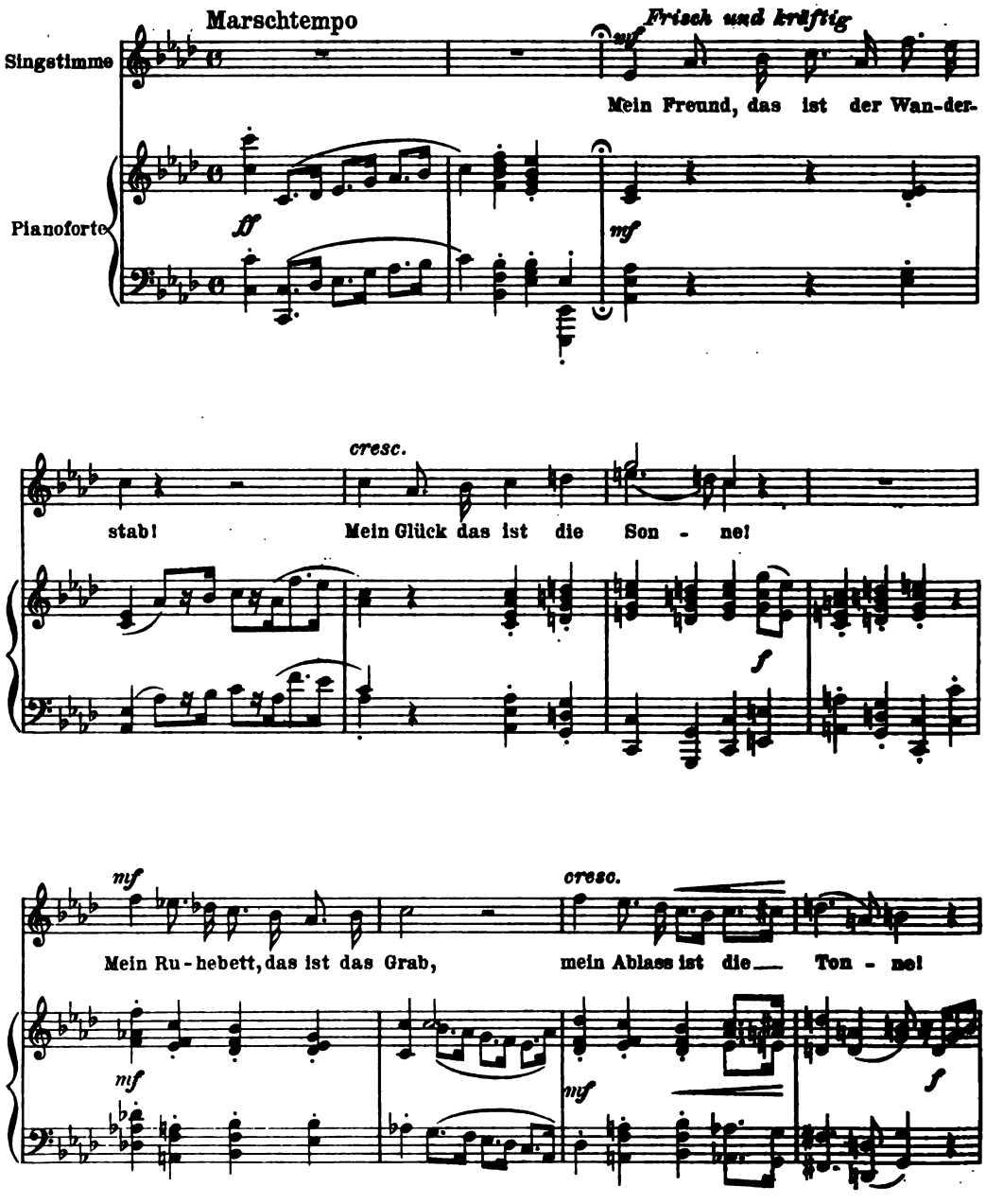
von

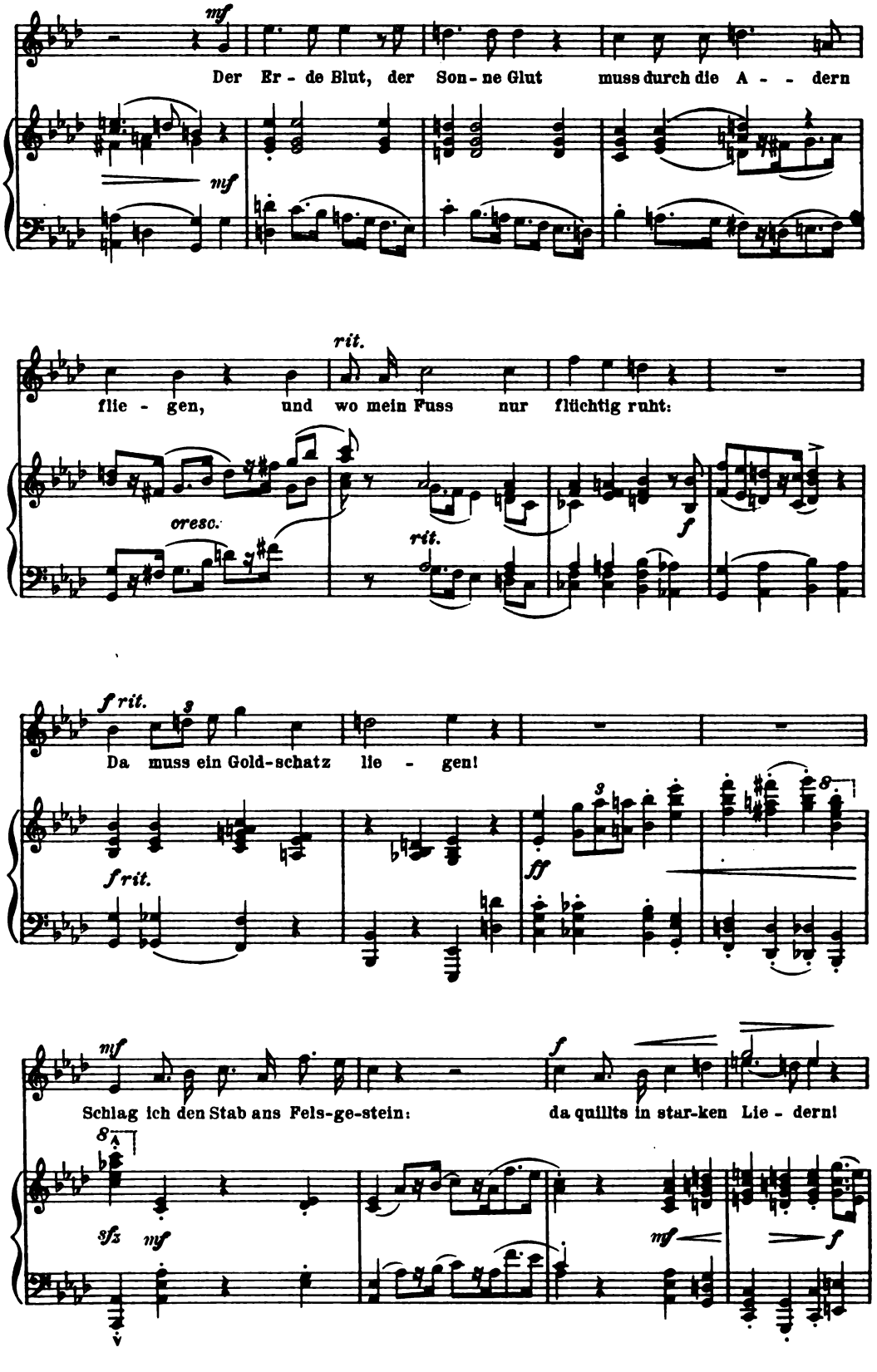
August Bungert

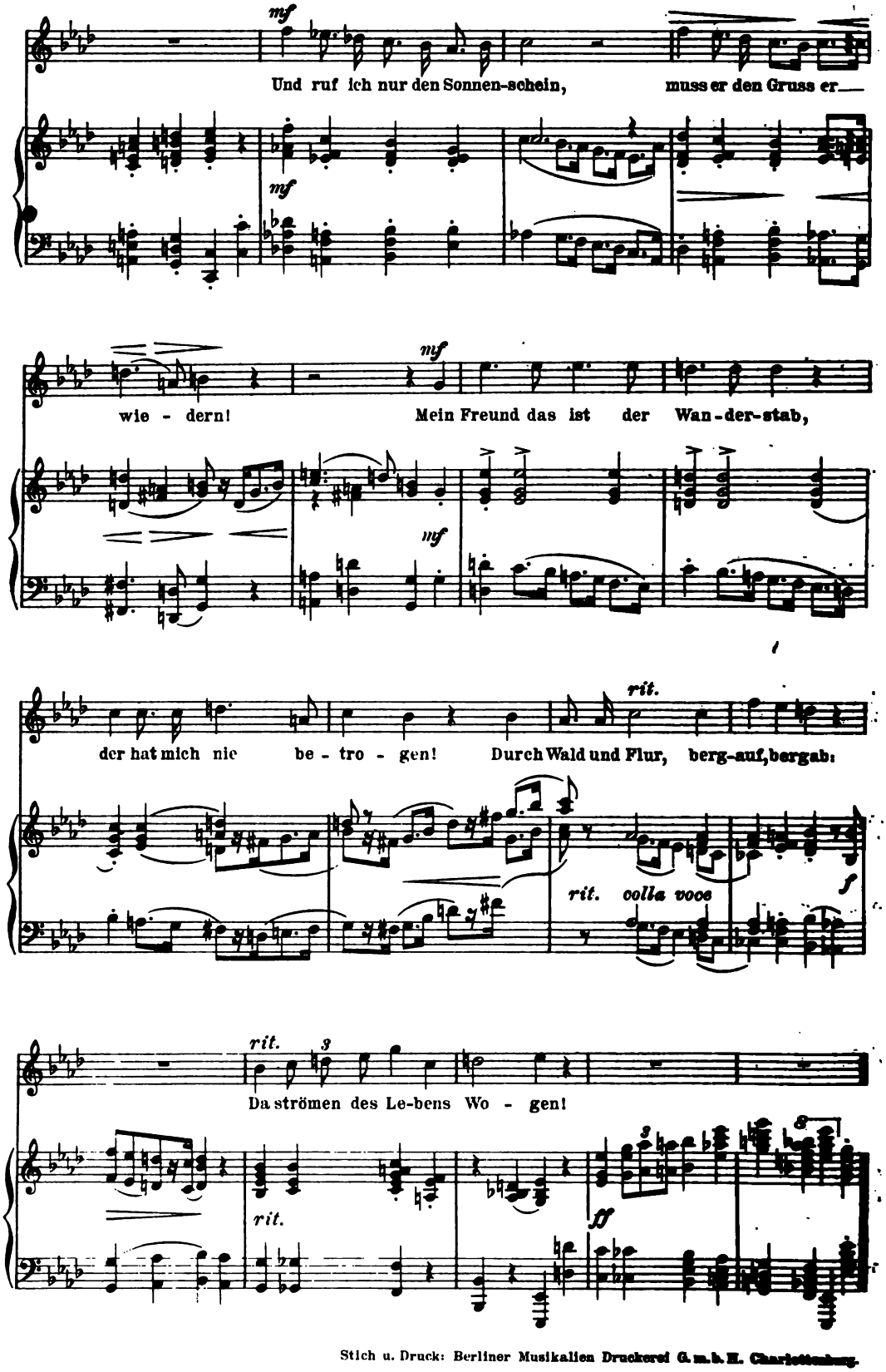
Op 57 No 19

— Alle Rechte behält sich der Autor vor —

VII 5


Marschtempo
Frisch und kräftig
Singstimme
Pianoforte
Mein Freund, das ist der Wan-der-
ff
mf
cresc.
stab! Mein Glück das ist die Son - ne!
f
mf
cresc.
Mein Ru-hebett, das ist das Grab, mein Ablass ist die Ton - ne!
mf
mf
f


mf
Der Er - de Blut, der Son - ne Glut muss durch die A - - dern
mf
rit.
flie - gen, und wo mein Fuss nur flüchtig ruht:
cresc.
rit.
f
f rit.
Da muss ein Gold-schatz lie - gen!
f rit.
ff
mf
Schlag ich den Stab ans Fels-ge-stein: da quillts in star-ken Lie - dern!
f
sfz
mf
mf
f



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt?

E. T. A. Hoffmann

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

A. Richard Scheumann
Major Einbeck, der Organisator der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin

Dr. Alfred Overmann
Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs?

Hans von Müller
Hoffmann contra Spontini

Paul Ehlers
Die soziale Lage der deutschen Chorsänger (Schluß)

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Quartalstitel zum 25. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

MAJOR EINBECK

DER ORGANISATOR DER MILITÄR-KIRCHENCHÖRE UNTER FRIEDRICH WILHELM III. UND DES KÖNIGLICHEN HOF- UND DOMCHORES ZU BERLIN

von A. Richard Scheumann-Dresden

enden wir aus dem gegenwärtigen Jahre 1907 den Blick auf musikalische Ereignisse in der Zeit vor 100 Jahren, also im Jahre 1807, zurück, so begegnen wir einem Vorgang, der — anscheinend geringfügiger Natur — wenig Beachtung gefunden hat. Und doch hat gerade er durch seine Folgen eine außergewöhnliche Bedeutung erlangt.

Es handelt sich um folgende Begebenheit.[1])

Nach den für Preußen unglücklichen Kämpfen des Jahres 1807 (Schlachten bei Eylau und Friedland) zog sich der König Friedrich Wilhelm III. mit seinem Hofe nach Memel zurück. Nach Abschluß des Tilsiter Friedens erhielt der Dichter Wilhelm Bornemann, der seinen Wohnsitz in Berlin hatte, vom König die Weisung, sich ebenfalls nach Memel zu begeben. An schönen Tagen wurde nach der Tafel in der Regel eine kleine Landpartie nach dem Dorfe Tauerlaken an der russischen Grenze unternommen, wo der Tee eingenommen wurde. So auch an einem schönen Nachmittage. Noch saß man beim Tee, als von fernher der Gesang eines Männerchores hörbar wurde. Sofort erhob sich der König und befahl in seiner kurzen Weise dem Dichter: „Mitgehen! Russische Sänger hören!“ Ihr Ziel war das Ufer der Dange. Auf dem Hinwege beklagte der König, daß in der preußischen Armee der gemeine Mann statt an schönem Gesange nur an unsauberen Worten mit ungezügeltem Abschreien Gefallen habe. Als der Fluß erreicht war, sahen sie auf dessen Mitte eine Gondel, besetzt mit russischen Soldaten. Sie salutierten. Der König dankte zuwinkend. Augenblicklich ordnete sich der Chor, stimmte ein Lied an, das in Molltönen gehalten war, und führte es vierstimmig takt- und tonfest durch. Ein zweites und drittes folgten. Darauf winkte der König den Sängern dankend zu und zog sich zurück. Da er genau wußte, daß Bornemann seit längerer Zeit der Singakademie in Berlin angehörte und mit deren Direktor Zelter in freundschaftlicher Verbindung stand, befahl er dem Dichter, sich über das, was er eben vernommen, offen auszusprechen. Dieser hielt mit seiner Ansicht nicht zurück und meinte: Bei der Umgestaltung der Armee

[1]) Als Quelle diente hierzu das Buch: „Die Zeltersche Liedertafel“ von Bornemann, Berlin 1851.

bedürfe es nur der Miteinführung des Gesanges. Das preußische Militär würde dann bald im Gesang und im Besitze anständiger Lieder dem russischen gleichstehen, womöglich dieses übertreffen.

„Russen nach Berlin kommen lassen!“ — so lautete des Königs Befehl. Und in der Tat — wenn auch infolge der politischen Wirren erst einige Jahre später, nämlich 1812 — trafen russische Sänger in Potsdam ein, die den Stamm der russischen Kolonie Alexandrowska bildeten. In ihnen haben wir das Vorbild und den Anfang der Militärkirchenchöre im preußischen Heere zu sehen, aus denen in merkwürdiger Verkettung der Umstände der weltberühmte Königliche Hof- und Domchor zu Berlin in seiner jetzigen Gestalt hervorgegangen ist, dessen künstlerische Leistungen noch jetzt Tausende und Abertausende allsonntäglich erquicken und erheben.

Wenn wir hier jenem Vorgang an der russischen Grenze vor hundert Jahren ein Erinnerungsblatt gewidmet haben, ist das wohl gerechtfertigt angesichts seiner für die Geschichte der Kirchenmusik hochbedeutsamen Folgen.

Diese darzustellen, ist der Zweck des vorliegenden Aufsatzes.

Es geschieht am besten im Anschluß an die Biographie eines Mannes, der sich bei der Einrichtung der Militärkirchenchöre und des Königlichen Hof- und Domchores in hervorragender Weise verdient gemacht hat: des Majors Einbeck.

Die folgenden Ausführungen über das eigenartige Leben und Wirken dieses Offiziers gründen sich auf die Akten über den Hof- und Domchor in der General-Intendantur der Königlichen Schauspiele und Königlichen Hofmusik, sowie auf die Domchorakten im Archiv des Königlichen Domkirchenkollegiums in Berlin. Die verdienstvolle Schrift „Kurze Geschichte des Königlichen Domchors“, die der ehemalige Domchorsänger Paul Opitz zum 50jährigen Jubiläum dieses Institutes herausgegeben hat (Berlin, Hermann Blanke 1893, 18 Seiten), gedenkt ehrenvoll des Majors Einbeck; hierzu verfaßte Hauptmann Paul Einbeck (der Sohn des Genannten) als Ergänzung die Schrift: „Zur Geschichte des Königlichen Domchores“ (Berlin, Stern & Ollendorf 1893), der wir manche wertvolle Einzelheit aus Einbecks Leben und Wirken verdanken. Als erste spezielle und erschöpfende Arbeit über Major Einbeck aber — erschöpfend, soweit es die Akten ermöglichen — dürfte die vorliegende aufzufassen sein.

J. D. C. Einbeck ist geboren am 21. März 1785 zu Schönebeck. Sein Geburtsort kam später zu dem von Napoleon neu gegründeten Königreich Westfalen. In dieser Zeit wurde Einbeck zum Militär ausgehoben. Er mußte in die französische Armee eintreten und am Feldzug in Portugal teilnehmen, doch nicht mit der Waffe in der Hand, sondern im Hoboistenchor als Fagottist. Nach dem Ausbruch des Krieges 1813 trat er in die

preußische Armee ein, focht mit ihr gegen Frankreich und avancierte zum Offizier. Aus dem Kriege zurückgekehrt, diente er beim 24. Infanterie-Regiment in Neu-Ruppin als Premierleutnant.

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen benutzte die nun endlich gesicherte Friedenszeit, um die Liturgie in der evangelischen Kirche seines Landes neu zu beleben. Die Liturgie, wie sie Luther ausgestaltet hatte, war während des 18. Jahrhunderts, im Zeitalter des Rationalismus, immer mehr verwässert und schließlich ganz zerfallen. Den Anfang der Reorganisation machten die Kirchenagenden für die Hof- und Domkirche in Berlin 1819 und 1822, in denen die Bedeutung der Liturgie hervorgehoben wird. Zu deren voller Ausgestaltung hielt der König die Gründung von Kirchenchören für unbedingt notwendig. Nun offenbarte sich mit aller Klarheit, welch großen Einfluß die Wirksamkeit der russischen Militärsänger in der Residenz Potsdam auf die Entschließung des Königs ausgeübt hatte. Mit sicherem Blick suchte er seinen Willen zunächst dort erfüllt zu sehen, wo ihm die Macht unmittelbar zur Verfügung stand: im preußischen Heere.

Anfang der zwanziger Jahre — wahrscheinlich Ende 1822 — erließ er einen Armeebefehl, wonach bei den sämtlichen Regimentern Sängerchöre gebildet werden sollten, deren Pflicht es sei, während des Kirchganges der Truppen die liturgischen Gesänge auszuführen. In Neu-Ruppin übertrug das Regiment die Ausbildung des Sängerchores dem Premierleutnant Einbeck. Vier Jahre hindurch hat dieser Offizier das Amt verwaltet. Er suchte die besten Stimmen aus den Mannschaften heraus und übte sie so vortrefflich ein, daß die Leistungen des Chores die Aufmerksamkeit der vorgesetzten Behörde, insbesondere des kunstverständigen Generals von Witzleben, erregten. Der König wurde durch einen Vorfall persönlich auf Einbeck aufmerksam. Dessen Sohn erzählt in seiner eingangs erwähnten Schrift wie folgt:

„Als der König infolge eines Beinbruches darniederlag, richtete er sich eine Hauskapelle ein. Die Liturgie sollte von Waisenknaben gesungen werden, aber niemand wollte es unternehmen, sie in 14 Tagen vollständig einzuschulen. Da erinnerte sich der General von Witzleben an Einbecks Talent, beauftragte ihn, und schon nach 14 Tagen sangen die Waisenknaben in Gemeinschaft von einigen Grenadieren die Liturgie zur vollkommenen Zufriedenheit des Königs, der in seiner lakonischen Weise sagte: ‚Mich sehr gefreut, sehr gefreut.' Dem General von Witzleben jedoch trug er auf, noch weiter für seinen Schützling zu sorgen."

Dieser Vorfall mag die Veranlassung gewesen sein, daß Einbeck im Jahre 1827 als Hauptmann dem zweiten Garderegiment zu Fuß in Berlin aggregiert wurde. Zugleich übertrug ihm der König die obere technische Aufsicht über sämtliche Sängerchöre des Gardekorps.

Die Einrichtung der Privatgottesdienste behielt der König auch nach

seiner Gesundung bei. Zu einer würdigen und schönen Ausführung der Liturgie ließ er aus dem Garnisonkirchenchore zu Berlin einen Elitechor bilden, der aus drei Sopranisten, drei Altisten, drei Tenoristen und drei Bassisten bestehen und zugleich als Normalchor für den Kirchengesang in der preußischen evangelischen Landeskirche gelten sollte. Die Männerstimmen wurden aus den Grenadieren, die Knabenstimmen aus den Berliner Volksschulen ausgewählt. Durch Heranziehung der Aspiranten konnte der Königliche Kapellen-Chor, wie er nun genannt wurde, auf 16, ja auch 20 Stimmen vergrößert werden. Ende 1829 begann er seine Wirksamkeit teils in der Garnisonkirche zu Berlin, teils — so oft es der König befahl — im Königlichen Palais, was vorzugsweise zur Winterszeit geschah. Mit dem Unterricht des Chores wurde auf Zelters Vorschlag sein Schüler Eduard Grell betraut, der nachmalige berühmte Schöpfer der 16stimmigen Messe und Direktor der Singakademie zu Berlin. Der Vorgesetzte war Einbeck, der in den ersten Jahren — nach einem Berichte Grells — meist selbst die liturgischen Gesänge beim Gottesdienste leitete und die Gehaltsbezüge der im Chor Angestellten regelte.

Treffend charakterisiert Heinrich Bellermann das Verhältnis der beiden Männer zueinander und speziell die musikalischen Eigenschaften Einbecks in seiner Grell-Biographie (Berlin, Weidmann 1899):

„Grell hat stets das feine Ohr Einbecks, sowie sein pädagogisches Geschick gelobt und bewundert. Er verstand es, aus den ihm untergebenen Soldaten mit der größten Sicherheit die musikalisch begabten heranzuziehen und ihnen, wenn sie auch keine Noten kannten, drei- und vierstimmige einfache Choräle und kurze, liturgische Sätze nur nach dem Gehör einzuüben, und zwar so, daß sie dieselben nicht nur rein, sondern auch mit angemessenem Ausdruck vorzutragen verstanden. Zwischen Einbeck und Grell bestand unter solchen Umständen von vornherein ein freundschaftliches Verhältnis; denn Einbeck hatte hinreichend musikalische Einsicht, Grells hohe Bedeutung für die Kunst zu würdigen."

Um den Leitern und Lehrern der Militär-Kirchenchöre eine Hilfe zu bieten, gab Einbeck seine Erfahrungen auf diesem Gebiete in Buchform heraus unter dem Titel: „Kurze Methode, wie im Militär die Liturgiesänger organisiert und unterrichtet werden sollen." Das Werk erschien 1829 bei Gustav Kühn in Neu-Ruppin, ist aber jetzt vergriffen. Es trägt keinen Verfassernamen.

In das Jahr 1829 fällt auch eine Reise Einbecks nach Petersburg, um die Organisation und die Leistungen des berühmten Kaiserlichen Hofkirchenchores kennen zu lernen. Die Reise geschah auf Befehl und auf Kosten des Königs. Die Hinfahrt dauerte vom 5. bis 14. August. Am 15. meldete sich der Hauptmann in Peterhof beim russischen Kaiser. Am 20. August wurde er vom Geheimen Rat von Lwoff, dem Direktor

des Kaiserlichen Hofkirchenchores, durch ein Schreiben benachrichtigt, daß die erforderlichen Befehle dem Institute gegeben seien, ihn bei seinen Besuchen und Informationen zu unterstützen. Am 9. Oktober reiste Einbeck zurück und erstattete dem König einen längeren Bericht, der so viel des Interessanten enthält, daß es angebracht ist, einige Sätze daraus hier wiederzugeben, umsomehr, als dieser Bericht ausschlaggebend geworden ist für den Plan, an der Domkirche zu Berlin ein großes, leistungsfähiges Gesangsinstitut ersten Ranges zu schaffen:

„Der Kaiserliche Hof-Kirchenchor in Petersburg besteht gegenwärtig aus 90 Personen: 50 Knaben und 40 Männern. Die Stimmenverteilung ist die folgende: Sopran 25, Alt 25 Knaben, Tenor 18, Baß 22 Männer. Die Knaben werden in einem der Krone gehörenden und zu diesem Zwecke ganz passenden Gebäude erzogen. Sie werden nicht allein in der Musik, sondern auch in allen anderen Wissenschaften mit großer Sorgfalt von drei Musik- und zwei anderen Lehrern unterrichtet. Nahrung und Kleidung (was beides sehr gut ist), sowie die gesamte Unterhaltung eines Knaben im Institute kostet der Krone nicht mehr als 150 Rubel jährlich. Ihre Abstammung ist verschieden, ein großer Teil besteht aus Kindern der älteren Sänger, ein kleiner Teil stammt aus Klein-Rußland, und nur der dritte Teil besteht aus Kindern von Offizieren und Offizianten aus Petersburg und anderen Provinzen.

Die Besoldung der Knaben richtet sich nach ihren Fortschritten, doch sind die Grenzen hierfür auf 50 bis 400 Rubel festgesetzt. Dieses Geld wird ihnen jedoch bis zu ihrer Mannbarkeit aufbewahrt; und dann erst, wenn sie zum männlichen Personal übertreten oder ganz aus dem Chore ausscheiden, wird ihnen der ganze Betrag des Ersparten (was bei talentvollen Knaben oft ein kleines Vermögen ist) gewissenhaft ausgezahlt.

Die männlichen Sänger wohnen teils im Institute und in Gebäuden, die der Krone gehören, teils auch in eigenen Wohnungen. Der größte Teil derselben trat schon im Knabenalter in die Anstalt ein, und nur einige der Kontra-Bassisten sind wegen der außerordentlichen Tiefe ihrer Stimmen beim Chor angestellt, ohne daß sie vorher im Institute ihre Ausbildung erhalten haben. Die Besoldung der Männer richtet sich nach Maßgabe ihrer musikalischen Ausbildung. Die Grenzen, die hierfür bestehen, liegen zwischen 750—1600 Rubel jährlich.

Der Direktor des Hofkirchenchores ist der Geheime Rat von Lwoff. Nächst diesem hat ein Inspektor die spezielle Oberaufsicht über das Institut, der auch die gesamte Rechnungslegung unter sich hat. Zu seiner Unterstützung stehen ihm zur Seite mehrere invalide Unteroffiziere, die mit ihren Familien in der Anstalt wohnen und alles, was Reinlichkeit und Ordnung betrifft, zu überwachen haben. Die sämtlichen Unkosten, welche die Erhaltung des Chores verursachen, belaufen sich auf jährlich 60000 Rubel."

Im weiteren spricht sich Einbeck über die eigenartige, erhebende Wirkung des Gesanges aus, der eine gewissermaßen dunkle Farbe erhält durch die volle und ausgiebige Stimmkraft der abgrundtiefen Bässe. Der Bericht schließt mit folgenden Worten:

„Freimütig muß ich gestehen, daß ich mich außerstande fühle, meine Beobachtungen ganz in Worten auszudrücken, in dem ein Teil derselben gleichsam im

Bilde in mir lebt, allein dies gerade ermutigt mich, mit fester Zuversicht hier auszusprechen, daß ich mir zutraue, hier einen ähnlichen Chor zu organisieren, sobald die Mittel vorhanden sind, die die Einrichtung eines derartigen Institutes erfordern."

Der König ließ dem Verfasser des Berichtes folgendes Kabinettsschreiben zugehen:

„Ich habe mit Ihrem Schreiben vom 2. d. M. den Bericht Ihrer Sendung nach Petersburg erhalten und bezeuge Ihnen Meine völlige Zufriedenheit mit der Erfüllung Ihres Auftrages, indem ich Ihnen zum Beweise derselben das Gehalt von 600 Talern habe anweisen lassen.

Potzdam, den 8. Nov. 1829.

An den Kapitän Einbeck,
aggr. dem 2. Garderegiment zu Fuß.

(gez.) Friedrich Wilhelm"

Der König wandte nun sein Augenmerk auf den liturgischen Chor der Domkirche in Berlin, dessen Leistungen ihm nicht gefielen. Dieser Chor war für das Königliche Domkirchenkollegium, oder, wie die Behörde damals hieß: das Königliche Dom-Ministerium, unter dem er stand, ein wahres Schmerzenskind. Seit dem Jahre 1817 waren die Hofprediger unablässig bemüht, durch die verschiedensten Einrichtungen und Mittel die Leistungen des Chores auf die Höhe zu bringen, wie man sie in der ersten Kirche der Residenzstadt erwarten durfte. Es würde hier zu weit führen, auf die Mängel und deren Grund einzugehen. Nach fast zwei Jahrzehnten steter Bemühungen waren die Leistungen immer noch so, daß der König im Jahre 1835 an den Minister der geistlichen Angelegenheiten, von Altenstein, ein Kabinettsschreiben richtete, in dem er sein Mißfallen über die in dieser Kirche während des Gottesdienstes ausgeführten liturgischen Gesänge ausdrückte.

Auf Anraten des Ministers stellte das Dom-Ministerium 1836 den Musiklehrer am Seminar für Stadtschullehrer in Berlin, Ludwig Erk, als Dirigenten an. Dieser bildete einen neuen Chor von 20 Seminaristen — für Tenor und Baß — und 20 Knaben der Domschule — für Sopran und Alt. Obgleich in den Akten des Domkirchen-Kollegiums vom Jahre 1837 sich das Zeugnis eines Hofpredigers befindet, daß nun der Gesang in der Domkirche besser geworden sei, hat anscheinend das Resultat den Erwartungen des Königs doch nicht entsprochen; denn er sah sich 1838 veranlaßt, an den Hauptmann Einbeck folgende Kabinetts-Order zu erlassen:

„Die bisherigen Bemühungen, den liturgischen Gesang in der Domkirche zu verbessern, haben kein befriedigendes Resultat gewährt. Da es aber mein Wille ist, daß eine Sängerschar im Dom gebildet werde, welche den an diese Kirche zu machenden Ansprüchen vollkommen genüge, so trage Ich Ihnen hiermit auf, sich der Bildung dieses Chores zu unterziehen, und werde Ich, wenn die bisherigen Mittel nicht zureichend gefunden sein sollten, auf Ihre Anzeige das Nötige dazu anweisen.

Das Dom-Ministerium ist von dem Ihnen gemachten Auftrage in Kenntnis gesetzt worden, um Ihnen mit der Bereitwilligkeit entgegenzukommen, welche zur baldigen Erledigung Ihres Auftrages erforderlich ist.

Berlin, den 19. August 1838.

An den Hauptmann Einbeck.

(gez.) Friedrich Wilhelm"

Am 22. August meldete sich der Beauftragte beim Kirchen-Kollegium, orientierte sich in der folgenden Zeit über die Verhältnisse des Gesangschores und die vorhandenen Mittel und trat mit Erk in Verbindung. Über diesen hatte Einbeck eine hohe Meinung. Das bezeugt eine Stelle in einem Berichte an das Kirchenkollegium 1838:

„. . . daß Herr Erk mit den jetzigen Mitteln und unter so vielen hinderlichen Umständen in der Handhabung der Disziplin betreffs der Proben und des Unterrichts viel leiste."

Es ist bezeichnend, daß der König, um die Chorangelegenheit im Dome in Fluß zu bringen, einen Offizier mit der Organisation beauftragte. Durch Einbeck trat ein neues, zunächst befremdendes Element in die Verhältnisse hinein, nämlich der militärische Geist, die straffe Disziplin und die unbedingte Unterordnung unter einen höheren Willen. Einbeck kannte nur ein Ziel, das war die Erfüllung des Willens seines Königs. Unter diesem Gesichtspunkte ist sein Denken und Handeln zu beurteilen.

Wie so häufig bei vollständiger Umwandlung von Verhältnissen blieben auch hier Konflikte nicht aus. Es kam zu einem Gegensatze zwischen Einbeck und Erk, der sich beinahe dramatisch zuspitzte. Beide waren Männer von festem Charakter und starkem Selbstgefühl. Einbeck mußte eine gewisse, wenn auch indirekte Unterordnung verlangen. Er besaß die Macht und hatte die Verantwortung; denn hinter ihm stand der königliche Befehl. Erk wollte und konnte nicht gut — von seinem Standpunkte aus gewiß gerechtfertigt — in eine Unterordnung unter Einbeck willigen. Er glaubte das erstens seiner Stellung in der Musikwelt schuldig zu sein — er war schon damals hochgeachtet und weit bekannt als Musikpädagoge und Herausgeber von Volksliedersammlungen, die bis auf den heutigen Tag ihren grundlegenden Wert behalten haben — und zweitens seiner Stellung den ihm untergebenen Seminaristen gegenüber. Darüber äußerte er sich in einem Schreiben an Einbeck:

„. . . würden es meine Verhältnisse zum Seminar nicht wohl zulassen, darauf einzugehen, weil ich als Lehrer dieser Anstalt unmöglich gestatten könnte, daß mir jemand in Gegenwart der Seminaristen auch nur die geringste Einrede machte."

Jedenfalls infolge dieses Konfliktes fand am 25. September 1838 eine Konferenz des Domkirchenkollegiums statt, zu der Einbeck hinzugezogen wurde. Aus dem Protokoll über diese Sitzung ist zu entnehmen, daß sich

der Hauptmann über die Gründe aussprach, weshalb der liturgische Chor nicht die gewünschten Leistungen aufweise. Unter anderem heißt es da:

„. . . daß eine sorgfältige Einübung des Chores nur eintreten kann, wenn bei ihr die Seminaristen und Knaben zusammentreten [bisher wurden sie im Gesange getrennt unterrichtet. Anm. d. Verf.]; und soll der Gesang von seiner [Einbecks. Anm. d. Verf.] Organisation ausgehen und unter seiner Verantwortlichkeit exekutiert worden, so verstehe es sich von selbst, daß ihm bei diesen Übungen nicht die Mitwirkung abgeschnitten werden dürfe. Er habe nur die Absicht gehabt, dieselbe möglichst indirekt durch den Seminarlehrer Erk, welchen zu verdrängen nicht in seiner Idee gelegen, eintreten zu lassen . . . Die neue Ordnung, die zur Erreichung des Zweckes unumgänglich nötig sei, könne des Lehrers Autorität schon deshalb nicht schaden, weil es in Beziehung auf seine Teilnahme an der Leitung des Ganzen sich gar nicht um Einmischung in den Gesangsunterricht überhaupt handle, sondern nur darauf ankomme, in praktischer Anwendung des Erlernten bestimmte Stücke im Gesamtchor miteinander einzuüben und durchzuprobieren."

Erk blieb in einem Schreiben an Einbeck dabei, daß er lieber seine Stellung als Chordirigent aufgeben wolle, als sich in die neue Ordnung fügen, zumal das Amt von Anfang an mit so großen Verdrießlichkeiten verbunden gewesen sei, daß ihm seine Tätigkeit im Dome schon seit langem verleidet gewesen wäre. Er wurde hierauf vom Domkirchenkollegium unter ehrenvoller Anerkennung seiner dem Chor geleisteten Dienste entlassen. Aus den Dirigenten der verschiedenen Regimentschöre, die seit langen Jahren unter Einbecks Leitung standen, wählte dieser mit klarem Blick für den vakanten Posten den Mann aus, der es am besten verstand, auf seine Ideen einzugehen: August Neidhardt, den Komponisten des bekannten Liedes: „Ich bin ein Preuße". Zur Zeit der Berufung amtierte er als Musikmeister im Kaiser Franz-Gardegrenadier-Regiment. In militärischer Zucht aufgewachsen, von dem altpreußischen Geiste durchdrungen, sah er in der Erfüllung der ihm auferlegten Pflichten seine Bestimmung und das Glück seines Lebens. Einbeck hat sich durch diese Wahl das Verdienst erworben, den richtigen Mann an die rechte Stelle gesetzt zu haben; denn Neidhardt war es beschieden, den später — 1843 — auf anderer Grundlage gebildeten Domchor auf eine nie geahnte künstlerische Höhe zu führen und durch seine Art des Einstudierens einen a cappella-Stil zu schaffen, der mustergültig wirkte und die Leistungen des Chores zu weltberühmten erhob. Dieser Stil, Neidhardts Erbe, ist im Hof- und Domchor bis auf den heutigen Tag gehütet worden und erhält dem herrlichen Kunstinstitut seinen altbewährten Ruhm.

Mit Feuereifer ging der neue Lehrer und Dirigent an sein Werk.

Die Stimmen wählte Einbeck, wie es bisher unter Erk bereits der Fall gewesen war, auch weiterhin aus dem Seminar für Stadtschullehrer und aus der Domschule. Den Unterricht erteilte Neidhardt, die tech-

nische Leitung behielt Einbeck, dem also von nun an die Oberaufsicht über ein großes Gebiet zustand: die Oberaufsicht über die sämtlichen Chöre des Gardekorps, über den kleinen Königlichen Kapellenchor, den nun Grell nicht nur unterrichtete, sondern auch in der Regel dirigierte, und über den „Liturgischen Gesangschor an der Königlichen Hof- und Domkirche", wie der amtliche Titel lautete.

Am 25. November 1838 sang der Domchor zum ersten Male unter der Direktion Neidhardts im Gottesdienste, „ohne daß Fehler vorgekommen seien", wie in den Berichten konstatiert wird.

Der König hatte die Gnade, dem Hauptmann im Jahre 1839 folgendes Kabinettsschreiben zu übersenden:

„Sie haben den Chorgesang in der Domkirche in kurzer Zeit durch Ihre Leitung in einem solchen Grade verbessert, das Ich demselben nunmehr Meinen vollen Beifall nicht mehr versagen kann. Es gereicht Mir daher zum Vergnügen, Ihnen für den auch bei diesem Auftrage beteiligten Eifer Meine volle Anerkennung und Zufriedenheit auszusprechen.

Berlin, den 26. Mai 1839.

An den Hauptmann Einbeck,
aggr. dem 2. Garderegiment z. F.

(gez.) Friedrich Wilhelm"

Es läßt sich denken, welche Freude Einbeck empfand in dem schönen Bewußtsein, so schnell erreicht zu haben, was vor ihm niemandem zu des Königs Zufriedenheit gelingen wollte.

In einem Schreiben vom 1. Juli 1839 an das Königliche Domkirchenkollegium kommt die Freude zum Ausdruck:

„... noch bemerken, wie unaussprechlich glücklich mich die ausgesprochene Allerhöchste Zufriedenheit des Königs Majestät über die Leistungen der liturgischen Sänger im Dome macht. Der Standpunkt, der mir vorschwebt, auf welchen die Ausbildung des liturgischen Gesangs-Chores im Dom gebracht werden kann, ist der eines Gesangs-Instituts, aus dem nicht allein gute Sänger, sondern auch Gesanglehrer, welche die eigentümliche Lehrart des Gesanges a cappella für Knaben und Männer vollkommen aufgefaßt und begriffen haben, hervorgehen müßten."

Man erkennt aus diesen Worten das ideale Streben Einbecks, der Kunst auch für die Zukunft und in ihrer Allgemeinheit zu nützen.

Noch eine größere Aufgabe sollte ihm zufallen, als der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1840 den Thron bestieg. Dieser hatte auf seinen Reisen als Kronprinz die bedeutenden Chöre an der Kreuzkirche zu Dresden, der Hofkirche zu München und der Sixtinischen Kapelle im Vatikan gehört. Sein Wunsch war, daß an der Hof- und Domkirche zu Berlin ein Institut gegründet werde, das, gehörig ausgebildet, sich zu einer „Pflanz- und Musterschule für alle Provinzen" entwickeln solle. Der Wunsch wurde zur Notwendigkeit, als

sich mehrere Mängel am bestehenden Domchor zeigten, die seine Entwickelung und Wirksamkeit direkt hemmten. An den hohen Festen — Weihnachten, Ostern und Pfingsten — hatten die Seminaristen Ferien; einen Zwang, zu dieser Zeit in Berlin bleiben zu müssen, konnte Einbeck nicht ausüben. So mußte der Chor gerade an den Tagen, an denen er seine schönsten Leistungen entfalten sollte, seine Wirksamkeit durch Einstellung von ungeübten Hilfskräften in den Männerstimmen aufrecht erhalten. Ein weiterer Mangel war die Unmöglichkeit einer straffen Disziplin, die nun einmal in einer solchen Körperschaft unentbehrlich ist. Die Seminaristen standen unter der Seminardirektion, bezw. unter dem Kultusministerium. Eine Bestrafung von Saumseligen oder Widerspenstigen stand nur dieser Behörde zu. Wohl versuchten Einbeck und Neidhardt als Disziplinarmittel den Abzug vom Honorar oder gar dessen zeitweilige Entziehung. Doch war häufig die üble Folge: die Sänger traten lieber aus dem Chore aus, statt sich einer solchen Bestrafung zu unterziehen. Man muß dabei bedenken, daß die Honorare niedrig waren. Auch als Einbeck aus königlichen Mitteln einen Zuschuß zum Sängerhonorar erreichte, besserten sich die Verhältnisse nur wenig. Dann kam noch dazu, daß durch die alljährlichen Abgänge der Seminaristen kein fester Stamm erhalten werden konnte; denn an jedem Ostern wurde ein Teil nach Ablegung der Reifeprüfung als Lehrer aus der Anstalt entlassen.

Alle diese Schwierigkeiten und Mängel, die in Einbecks (und Neidhardts) Berichten an das Königliche Domkirchenkollegium immer und immer wieder als beklagenswert geschildert werden, machten eine neue Organisierung des Domchores auf anderen Grundlagen notwendig.

Als auch Felix Mendelssohn-Bartholdy sich für diese Angelegenheit interessierte, ernannte der König eine Kommission, der der Wirkliche Geheime Rat von Massow, der Wirkliche Geheime, Rat General-Intendant der Hofmusik Graf von Redern, Mendelssohn und Einbeck angehörten.

Dieser war inzwischen zum Major ernannt worden. Er meldete sich im Auftrage des Königs am 18. Dezember 1842 bei der General-Intendanz zur Dienstleistung und übernahm die Arbeiten, die eine Neugestaltung des Chores erforderten. Er stellte zunächst einen Kostenanschlag auf, der sich auf jährlich gegen 10000 Taler belief. Dann machte er unter anderem folgende Vorschläge: Die Knabenstimmen sind aus allen Schulen Berlins zu wählen, nicht nur aus der Domschule. Ihre Zahl soll 36 betragen. Im Tenor und Baß sind 24 musikalische Männer mit schönen und gut ausgebildeten Stimmen gegen feste Gehälter einzustellen.

Auf Grund der Vorarbeiten Einbecks erstatteten Graf Redern und von Massow am 2. März 1843 an den König einen ausführlichen Bericht, den dieser unter folgendem Wortlaut genehmigte:

„Ich bin mit den in Ihrem Bericht vom 2. d. M. enthaltenen Vorschlägen zur Einrichtung des Musikinstituts für die hiesige Hof- und Domkirche, sowie mit dem eingereichten Entwurf eines Etats für dasselbe im allgemeinen einverstanden und will dem Empfang des noch vollständig auszuarbeitenden Etats entgegensehen.

Charlottenburg, den 21. März 1843.

(gez.) Friedrich Wilhelm"

Diese an die Wirklichen Geheimen Räte Graf von Redern und von Massow gerichtete Kabinettsorder ist gleichsam die Geburtsurkunde des Königlichen Hof- und Domchores in seiner jetzigen Gestalt. Damals hieß er „Königliches Musikinstitut an der Hof- und Domkirche". Zum Unterschied gegen früher wurde nun die General-Intendanz der Hofmusik die Behörde des Chores. Graf Redern war der Chef. Als „Technischer Direktor" fungierte Einbeck. Er wies als Lehrer des Domchores die Musikdirektoren Neidhardt und Grell ein. Jener hatte den ganzen Chor beim Gottesdienst im Dome zu leiten, dieser den kleinen, den sogenannten Elitechor, „überall und in der Art, wo und wie der Chor auf Allerhöchsten Befehl fungieren soll." Hierbei ist zu erwähnen, daß der frühere Kapellenchor nun aufgelöst wurde. An seine Stelle trat der eben genannte, aus dem Domchor ausgewählte Elitechor. Die oberste künstlerische Leitung sollte Mendelssohn übernehmen, den der König unter Verleihung des Titels und Amtes eines Generalmusikdirektors der Kirchenmusik an Berlin zu fesseln suchte. Mendelssohn schätzte Einbeck hoch und war überrascht von dessen Zusicherung, den neuen Chor schon in einem Jahre so weit zu fördern, daß Mendelssohn mit ihm „Musik machen könne." Der Meister sprach das in einem Briefe an Redern vom 31. März 1843 aus:

„... Er [nämlich Einbeck. Anm. d. Verf.] wollte die Liturgie in Zeit von einem halben Jahre einstudieren, aber um den Chor nach Noten singen zu lehren, dazu brauche er ein Jahr. Ew. Exzellenz erinnern sich auch, wie kurz mir dieser Termin vorkam, wie ich zweifelte, daß dergleichen in einem Jahre zu vollbringen sei, — er versicherte, er sei es imstande...."

Und Einbeck war es auch imstande. Er entließ die Seminaristen und Knaben, die bisher den Domchor gebildet hatten, und schon am 1. Mai 1843, einem Sonntage, trat der neue Chor im Dom in Tätigkeit, und im Winter 1844/45 konnte Mendelssohn mit ihm in Verbindung mit einem Teile der Königlichen Hofkapelle Musikaufführungen veranstalten.

Aus des Majors fernerer Tätigkeit für den Domchor ist noch mancherlei zu berichten, so die Reise mit Neidhardt und Grell nach Leipzig, um die Einrichtungen des dortigen Thomanerchores unter Hauptmann kennen zu lernen. Diese Reise geschah ebenfalls wie die frühere nach Petersburg

im Auftrag und auf Kosten des Königs. Die Berichte sind in der General-Intendantur zu Berlin niedergelegt. Nach ihnen zu urteilen, ist Einbeck nicht voll befriedigt gewesen. Er stellte ein ungünstiges Zeugnis aus über manche Leistungen und verschiedene Einrichtungen.

Für die Chorknaben erwirkte Einbeck durch Vermittelung des Grafen von Redern die Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligendienst. Auf die von ihm geschaffene Chorordnung hin wurden die Knaben täglich von 5—7 Uhr im Gesange unterrichtet, zweimal in der Woche fanden Gesamtproben der Männer- und Knabenstimmen statt, außer etwaigen Extraproben. Weiter stellte er Disziplinarbestimmungen auf, die allerdings einen streng-militärischen Geist verraten, die aber äußerst heilsam wirkten und die künstlerische Entwickelung des Institutes wesentlich erleichterten.

An der Gründung des weltberühmten und in seiner Art einzig dastehenden Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin tatkräftig mitgearbeitet zu haben, war Major Einbecks letztes und größtes Werk. Auf den Grundpfeilern seiner Organisation ruht das — jetzt allerdings bedeutend vergrößerte — Institut heute noch.

Mochte seine Tätigkeit in Anbetracht seiner Stellung als Offizier in den beteiligten Kirchen- und Musikerkreisen zunächst befremdend erscheinen, so war sie doch von unbestrittenem Erfolg begleitet. Sein ausgesprochenes Organisationstalent, die hohen musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten, der kirchliche Sinn und nicht zuletzt sein soldatisch-gerades Wesen erwarben ihm die Achtung aller Personen, die mit ihm in Berührung kamen, und im reichsten Maße die Anerkennung seines Königs und Herrn.

Krankheit suchte den Major in den Jahren 1844 und 1845 oft heim. Doch hinderte ihn dies nicht, seinen Pflichten in der Oberaufsicht über sämtliche Sängerchöre des Gardekorps und des Domchores — so gut es ging — nachzukommen, bis am 5. August 1845 der Tod seinem Wirken ein Ende bereitete.

Er konnte die Zuversicht mit ins Grab nehmen, daß die Ziele, die ihm bei der Leitung des Domchores maßgebend gewesen waren, durch seinen langjährigen Mitarbeiter erfüllt werden würden. Seine Zuversicht ist zur Wirklichkeit geworden; denn dieser, der nachmalige „Direktor" des Chores, Neidhardt, hat den a cappella-Stil geschaffen, der dem Major Einbeck als Ideal vorgeschwebt hat.

Auf dem Garnisonkirchhof zu Berlin ist ihm ein Grabdenkmal errichtet worden. Sein Name nimmt einen Ehrenplatz ein nicht nur in der Geschichte des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin, sondern überhaupt in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.

EIN UNBEKANNTES BILDNIS JOHANN SEBASTIAN BACHS?

von Dr. Alfred Overmann-Erfurt

Das Städtische Museum in Erfurt hat vor kurzem ein aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammendes, auf Leinwand gemaltes Bildnis erworben, auf dessen Rückseite sich die der gleichen Zeit angehörende Inschrift befindet: Joh. Sebast. Bach geb. d. 21. Mart. 1685 zu Eisenach.

Das Porträt ist 0,60 m hoch und 0,44 m breit und zeigt das ein wenig nach links gewandte Brustbild eines etwa 35—40jährigen Mannes mit ausdrucksvollem, von einer halblangen natürlichen Perücke eingerahmtem Antlitz, an dem besonders die Augen Sympathie erwecken. Die Kleidung besteht aus einem einfarbig graublauen, bequem geöffneten Rock, unter dem an beiden Seiten die schmalen Streifen einer orangefarbenen, weißbestickten Weste hervorschauen, einem hellen Batisthalstuch, dessen verschlungene Enden lang auf das gefältelte Hemd herabfallen, und einem roten Mantel, der von der linken Schulter fast herabgeglitten ist und vorne über dem linken Arm sich zusammenbauscht, so daß ein Stück des blauen Futters sichtbar wird.

Das Bild ist, wie Abbildung 1 (unrestaurierter Zustand) zeigt, [1]) zwar nicht unbeschädigt, aber gerade die Gesichtspartie ist so gut erhalten, daß nichts in diesen Zügen unklar bleibt oder der ergänzenden Phantasie bedürfte.

Es entsteht natürlich sofort die Frage: Haben wir es hier mit einem Originalbildnis des Meisters zu tun? Liegt vielleicht gar das verschollene, lang gesuchte Erfurter Bildnis Bachs hier vor, dessen Verlust stets so außerordentlich beklagt worden ist?

Die bisher bekannten Bachporträts, von denen das Hausmannsche in der Thomasschule in Leipzig in erster Linie zu nennen ist, sowie der im Jahre 1895 gefundene Schädel des Meisters weisen, so verschieden sie auch vielfach erscheinen mögen, doch mehrere gemeinsame Züge auf: die untere Gesichtspartie mit dem stark vorspringenden Unterkiefer ist breiter und wuchtiger als die obere, die Stirn weicht stark zurück, ist eine sogenannte „fliehende Stirn", die Nase ist am unteren Ende knollig ver-

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes.

dickt, endlich zeigt sich über der Nasenwurzel eine wulstartige Erhöhung, die von zwei starken Falten flankiert und hervorgehoben wird.

Von diesen charakteristischen Merkmalen ist nun freilich auf dem neuen Erfurter Porträt zunächst wenig zu sehen. Die untere Gesichtspartie tritt keineswegs beherrschend hervor, ist vielmehr fast zart gebildet, die Nasenspitze zeigt keine Verdickung und von einem Wulst zwischen den Augenbrauen ist nichts zu sehen. Auch die fliehende Stirn scheint zu fehlen, aber dieser Eindruck ist wohl zunächst auf die Beschädigungen zurückzuführen, die gerade die Stirnpartie des Bildes aufweist. Bei dem restaurierten Gemälde (Abbildung 2) erscheint die Steilheit der Stirn schon ganz bedeutend gemäßigt. Zieht man dazu in Betracht, daß die Perücke und die Stellung en face den Eindruck des Zurückweichens der Stirne auf dem Bilde schwer darstellbar machen — wie denn auch das Hausmannsche Porträt diese an Bachs Schädel so charakteristische Eigentümlichkeit kaum sichtbar werden läßt — so würde auf diese scheinbare Abweichung wenig Gewicht zu legen sein. Die obere und mittlere Partie der stark gebogenen Nase und die Augen, deren schwarze Pupille von einer hellerfarbenen Iris umgeben ist, würden sich gleichfalls ohne Schwierigkeit mit entsprechenden Gesichtsteilen der übrigen Bildnisse vereinigen lassen. Bedenklicher ist die Abweichung im geistigen Ausdruck. Das Erfurter Porträt hat nicht das Kraftvolle, Derbe, Wuchtige, das uns von Bachs Persönlichkeit untrennbar erscheint, sondern zeigt einen mehr sensitiven, nach Innen gewandten Mann von vornehmer Passivität. Das Erfurter Porträt besitzt also wesentliche Merkmale, die sich mit den anderweitig überlieferten Zügen des Meisters kaum vereinigen lassen. Aber ist es darum überhaupt zu verwerfen? Ich glaube, daß sich ein derartiger Schluß nicht rechtfertigen ließe, es sei denn, daß man die oben erwähnte Inschrift, die das Bild auf der Rückseite trägt, gänzlich ignorierte. Diese Inschrift ist, wie das Bild selbst, unzweifelhaft etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts angefertigt, also alt und echt,[1]) sie sagt unzweideutig, daß der auf dem Bilde Dargestellte Johann Sebastian Bach sei, und fügt noch Geburtstag und Geburtsort des Meisters richtig hinzu. Es ist meines Erachtens unmöglich, dieser Inschrift die Beachtung zu versagen. Aus ihr geht mit Sicherheit hervor, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts, vielleicht noch zu Lebzeiten Bachs — denn warum fehlt das Datum seines Todes (1750)? — dieses Bildnis als Porträt des Meisters angesehen worden ist; denn daß hier eine wissentlich falsche Angabe vorliege, wird doch wohl niemand annehmen können. Diesem Zeugnis

[1]) Eine Fälschung ist ausgeschlossen, auch Übermalungen haben nicht stattgefunden.

eines Zeitgenossen müssen wir die gleiche, wenn nicht eine stärkere Beweiskraft zuerkennen als den obengenannten Abweichungen unseres Porträts von den übrigen Bachbildnissen. Zeigen doch auch diese unter sich große Verschiedenheiten, und wer wüßte nicht, daß gerade im 18. Jahrhundert die subjektive Willkür der Maler besonders stark gewesen ist?

Ich glaube also, daß wir in dem Erfurter Porträt ein Bachbildnis sehen müssen, ein Bildnis freilich, über dessen Wert für die Beurteilung des Äußeren unseres Meisters man verschiedener Meinung sein kann. Wer über die starken Abweichungen von den übrigen Bildnissen nicht hinwegkommen kann, mag einen Ausweg in der Erklärung finden, das Porträt sei, ähnlich dem Bachbild des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin, ein nicht nach dem Leben gemaltes Bild, das sich irgendein Bachverehrer damals hat anfertigen lassen. Dagegen muß die Frage, ob wir es hier mit dem Bachporträt zu tun haben, das sich, wie wir bestimmt wissen, im Besitz des 1809 verstorbenen Bachschülers Kittel, des Organisten an der Predigerkirche in Erfurt, befunden hat, wohl verneint werden. Zwar stammt unser Bild aus Erfurt — es wurde von dem bisherigen Eigentümer vor 40 Jahren auf dem Dachboden eines Hauses in der Michaelisstraße gefunden — aber wir wissen aus literarischer Überlieferung, daß das Kittelsche Porträt den Meister in höherem Lebensalter und im Staatskleide darstellte. Beides trifft aber hier nicht zu.

Immerhin wird man an dem Erfurter Bilde, dessen leider unbekannter Maler übrigens auch gute künstlerische Qualitäten zeigt, nicht vorbeigehen dürfen. Die Bachforschung auf dieses neue Porträt aufmerksam zu machen, war der Hauptzweck meiner Ausführungen.

HOFFMANN CONTRA SPONTINI

EINE MITTEILUNG UND EINE AUFGABE FÜR MUSIKFREUNDE

von Hans von Müller-Berlin

Zu Hoffmanns achtzigstem Todestage, dem 25. Juni 1902, schrieb ich an dieser Stelle, in unseren Tagen sei es endlich versucht worden, den Dichter nach seinen eigenen Gesetzen zu bewerten: im November 1899 von Ricarda Huch (seitdem wiederholt in dem Buche „Ausbreitung und Verfall der Romantik") und im Juni 1900 von Franz Blei (wiederholt im „Prinzen Hypolit"). Dagegen habe es mit der Würdigung des Musikschriftstellers und Komponisten Hoffmann noch gute Wege: es fehle noch an der ersten Voraussetzung dazu, nämlich an einer Publikation des Materials.

Meinem Aufsatze lag eine Probe von Pfitzners Klavierauszug der „Undine" bei, der bekanntlich inzwischen bei C. F. Peters in Leipzig erschienen ist und nun endlich Hoffmann den Komponisten wenigstens in seinem Hauptwerke vorstellt. Ferner sind in der Zwischenzeit drei neue Partituren Hoffmanns entdeckt: die Oper des Jahres 1804, Brentano's „Lustige Musikanten", im Pariser Konservatorium durch Hoffmanns besten französischen Freund Henri de Curzon; und die beiden Opern des Jahres 1811, Holbeins „Aurora" und Seyfrieds „Saul" (deren Texte bisher unter Sodens Namen gingen), im Würzburger Theaterarchiv durch Herrn Max Voigt.

So gut wie nichts geschehen ist dagegen für Hoffmann den Musikschriftsteller.

Seine Tätigkeit als solcher scheidet sich scharf in zwei Perioden: in der ersten, 1809—1814, ist Hoffmann Musiker von Beruf in Bamberg, Dresden und Leipzig, und sein Hauptorgan ist die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung"; in der zweiten, 1815—1821, ist er am preußischen Kammergericht tätig und schreibt in der Regel für Berliner Blätter. Ein Programm zu deren Durchsicht habe ich hier 1902 aufgestellt; leider scheint bisher niemand derartige Vorarbeiten auch nur in Angriff genommen zu haben. Es liegt auf der Hand, daß bei keinem Künstler, den einzigen Goethe ausgenommen, eine Arbeitsteilung unter den Forschern nötiger wäre; aber jeder, der die äußere Möglichkeit dazu hat, gibt auf eigene Faust „Hoffmanns musikalische Schriften" oder

gar „Hoffmanns sämtliche Werke“ heraus und will ernten, ehe überhaupt an eine Aussaat gedacht ist.

Über das, was zur Feststellung von Hoffmanns Mitarbeit an der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ bisher (1813—1907) gelegentlich unternommen ist, werde ich demnächst an anderem Orte berichten. Heute teile ich den Lesern der „Musik“ das Schlußstück dieser ersten Periode von Hoffmanns Musikschriftstellerei mit, das nach dem Orte der Abfassung schon in die zweite Periode gehört: seinen ersten Berliner Musikaufsatz, der zugleich der letzte theoretische Aufsatz für die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ bleiben sollte.

Die Redaktion hatte Hoffmann bald nach seiner Ankunft in Berlin (27. September 1814) aufgefordert, von Zeit zu Zeit über wichtige Musikereignisse in der preußischen Hauptstadt zu schreiben, und er sandte am 10. Dezember 1814[1]) den ersten [und leider einzigen] derartigen Bericht. Er zerfällt den besprochenen Gegenständen nach in vier völlig gesonderte Teile, die nur äußerlich durch rein stilistische Überleitungen verbunden sind; um die Erläuterung übersichtlicher zu gestalten, habe ich mir erlaubt, die vier Teile zu trennen und bin auch sonst in der Einführung von Absätzen frei verfahren.[2])

Der Aufsatz erschien im zweiten Stück des XVII. Jahrgangs, vom 11. Januar 1815 (Spalte 17—27) und lautet:

Briefe über Tonkunst in Berlin.

Erster Brief.

Du kannst denken, daß ich jezt, da manches Geschäft jener Art, welche man die „ernstere“ zu nennen pflegt, auf mir lastet, eben so wenig als sonst, da meine innere Stimmung mich davon zurückhielt, in den reichhaltigen musikalischen Genüssen schwelge, die sich hier darbieten. Nur die Musik, von der ich sicher voraussetzen kann, daß sie entweder mein Inneres wahrhaft aufregen, oder wenigstens ganz eigentlich meine Kunsterfahrung bereichern wird, spare ich mir auf, und lasse mich weder im Theater noch im Conzertsaal zu oft finden. —

[I. Berliner Musik 1808 und 1814.]

Nach meiner langen Abwesenheit von B[erlin[3])] trat ich zum ersten-

[1]) Die interessanten Begleitbriefe an Verlag und Redaktion der „Allg. Mus. Ztg.“ erscheinen etwa gleichzeitig hiermit in den „Süddeutschen Monatsheften“.

[2]) Hoffmann rückt nie ein bei Beginn eines Absatzes; wenn also in seinem Manuskript eine Zeile mit einem Punkte schloß, blieb es dem Setzer überlassen, ob er danach einen neuen Absatz beginnen wollte oder nicht.

[3]) Seit August 1808.

danken kommen, als der herrliche Meister, den ich, nachdem er so lange abwesend war, hier wieder traf zu meiner innigsten Freude? Du weißt es längst, daß Bernhard Romberg seit geraumer Zeit hier ist. Ich wußte es auch, und dennoch war es mir erst recht deutlich, daß er in der That wieder unser sey, als ich die Ankündigung seines Conzerts las. Er hat mit wahrer Liberalität, wie sie dem echten Künstler ziemt, auch in manchem andern Conzert gespielt: doch mochte ich ihn nur in dem seinigen, wo der Brennpunkt des Ganzen er selbst war, sehen und hören. Ich sage mit Bedacht: sehen und hören. Die allgemeine Begierde, im Conzert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, das Drängen nach Plätzen im Saal, wo dies möglich ist, entsteht gewiß nicht aus bloßer, müßiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht; die geheime Verwandtschaft von Licht und Ton offenbart sich deutlich; beydes, Licht und Ton, gestaltet sich in individueller Form, und so wird der Solospieler, die Sängerin, selbst die ertönende Melodie! — Das klingt sonderbar, ich gestehe es: aber sieh und höre unsern herrlichen Bernhard, dann wirst Du erst recht verstehen, was ich meine, und mir exzentrische Unverständlichkeit gewiß nicht vorwerfen. Die völlige Freyheit des Spiels, die unbedingte Herrschaft über das Instrument, so daß es keinen Kampf mit dem mechanischen Mittel des Ausdrucks mehr giebt, sondern das Instrument zum unmittelbaren, zwanglosen Organ des Geistes wird: das ist ja doch wol das höchste Ziel, wornach der ausübende Künstler strebt; und wer hat dies Ziel mehr erreicht, als Romberg! Er gebietet über sein Instrument, oder vielmehr dies ist mit aller seiner Stärke und Anmuth, mit seinem ganzen, seltenen Reichtum der Töne, so zum Organ des Künstlers geworden, daß es, wie ohne allen Aufwand mechanischer Kraft, wie von selbst alles ertönen läßt, was der Geist empfunden. Nicht gleichgültig ist es in dieser Hinsicht, daß Romberg niemals Noten vor sich hat, sondern alles, frey vor den Zuhörern sitzend, auswendig spielt. Du kannst es nicht glauben, welchen eignen Eindruck dies auf mich machte. Die Soli seines Conzerts wurden mir zur freyen Fantasie, im Augenblick der höchsten Anregung empfangen; all die wunderbaren, oft von der dunkeln Tiefe zur lichtesten Höhe aufblitzenden Figuren brachen wie aus dem vom Moment erhobenen Gemüthe hervor, und nur der sich so mächtig verkündende Geist schien die Töne zu wecken, die, sich ihm fügend und ihm in allen Verschlingungen folgend, im Orchester erklangen. — Deshalb meinte ich vorhin, man müsse den herrlichen Meister nicht allein spielen hören, sondern auch spielen sehen; denn noch mehr vermag man es dann zu fassen, auf welcher Höhe der Künstler steht, und wie sein Spiel mit dem Spiel von der größten Freyheit und unbedingtesten Herrschaft über die Mittel des Ausdrucks zeugt. — Nur diesen ganz besonderen Charakter von Rombergs Spiel habe ich er-

wähnen mögen, weil Du übrigens schon weißt, daß, wie jener Charakter des Spiels es auch schon voraussezt, Romberg alle die Eigenschaften, welche man sonst an Violoncellspielern zu rühmen pflegt, in so hohem Grade besizt, daß er wenigstens für jezt von keinem übertroffen wird. — In dem Conzert wurde, wie es recht und billig war, auch eine Sinfonie von des Künstlers Composition aufgeführt, die mir von neuem bewies, wie der Geist seines Spiels auch in seinen Compositionen vorherrscht. Beyden, seinem Spiel und seinen Compositionen, ist eine ganz besondere Klarheit, Anmuth und Zierlichkeit (Eleganz) eigen, und so war auch wieder die Sinfonie, sich in manchen melodiösen Sätzen und geschmeidigen Modulationen bewegend, von der angenehmsten Wirkung. Freylich war von jenen tieferen, recht das Innerste ergreifenden Anregungen, wie sie Mozartsche und Beethovensche Sinfonien bewirken, nicht die Rede, und mich ließ vorzüglich der Schlußsatz recht kalt und nüchtern: indessen giebt es ja wohl gar viele, die eben nicht gern in schauerliche Tiefen hinabsteigen, sondern lieber auf lichter Fläche bleiben; und diese hören in solcher Musik, wie die Sinfonie war, doch noch immer viel Besseres, als das, was sie für gut halten; der gewohnten Kost ist manches seltnere Gewürz hinzugefügt, und so mag sich der verschwächlichte Magen nach und nach stärken. — Romberg hatte das Conzert, welches er vortrug, ein militairisches genannt. Du weißt, wie ich über diese Sachen denke: ich sah mich gleich nach der großen Trommel um, und erblickte wirklich dieses, für mich wenigstens, im Conzertsaal feindliche Prinzip richtig in einer Ecke des Orchesters. Doch war des Lärms nicht zu viel; der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinne gehabt, und das Ganze, in seiner Anmuth und Heiterkeit, deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht. Soll nun einmal die Musik sich um solch einen Ausdruck des Individuellen kümmern: so ist es allerdings richtig, daß die schärfer gehaltenen Rhythmen das Militairische bezeichnen können, denn, außer an das Marschiren, erinnert dies auch an den schärferen Rhythmus, mit dem der Soldat überhaupt im Leben auftritt. Das erste Allegro dieses Conzerts gefiel mir besonders wohl. Unwillkürlich dachte ich an Fouqué's Erzählung: die beyden Hauptleute; ich sah in dem glühenden Glanz der südlichen Sonne die spanischen Regimenter mit fliegenden Fahnen und frohem, muthigen Jubel daher ziehen; Du weißt, daß solche Bilder mir nicht anders aufsteigen können, als in wahrer Anregung, und daher wurde mir das militairische Conzert, wider das ich in der That einiges Vorurtheil hegte, gar lieb und werth, so daß ich das ganz allerliebste, heitre, und doch in allerley wunderlichen Irrgängen schweifende Rondoletto, das der Künstler noch vortrug, weniger genießen konnte. Die Spanier lagen mir noch im

Sinn, ihre Fahnen wehten mir noch vor Augen. Den Liebhabern musikalischer Raritäten zollte der Künstler zuletzt endlich seinen Tribut, indem er sogar noch einen niedlichen, kleinen Dudelsack hervorlangte.[1]) Gesungen wurde auch im Conzert, und zwar recht gut: jedoch schienen mir die Sachen nicht sonderlich gewählt. Während des Gesanges dachte ich, ehrlich gesagt, an etwas Anderes, wiewohl Verwandtes, nämlich an die Oper, und nahm mir fest vor, mich von nun an um die Anschlagezettel zu bekümmern.

[III. Sacchinis „Oedipus auf Kolonos“ [2])
am 9. November im Schauspielhaus.]

Hoffmann hatte im Sommer 1814 an einen Ausspruch Sacchinis einen wichtigen Aufsatz angeknüpft, der am 20. Juli in der Allg. Mus. Ztg. erschien. Sacchini soll gesagt haben, in der Kirchenmusik könne man modulieren, in der Oper müsse man einfach sein. Hoffmann führt nun aus, daß gerade das Umgekehrte richtig sei; in der Tat habe aber Sacchini bezüglich der Kirchenmusik jedenfalls nur an ein Modulieren in Art der älteren Italiener gedacht und bezüglich der Oper scheine ihn Gluck bekehrt zu haben, „denn sonst würde er, dem von ihm selbst aufgestellten Prinzip zuwider, nicht die starke, heftig ergreifende Fluchscene im *Oedipe à Colone* gesezt haben.“ Jetzt hörte Hoffmann diese Oper wieder:

So erfuhr ich denn einmal, daß Sacchini's Oedip im Schauspielhause gegeben würde, und Du stellst Dir vor, daß selbst eine dringende Arbeit mich nicht abhalten konnte, die Oper zu hören. Erinnerst Du Dich wohl noch, wie wir sonst über den alten Meister zu urtheilen; wie wir, Gluck's gar nicht einmal zu erwähnen, ihm selbst Piccini vorzuziehen pflegten? Wir nannten damals seine Musik weichlich, geziert, und was weiß ich sonst noch! Aber wie fühlte ich jezt, als ich nach so langen Jahren die Oper wieder hörte, so tief, daß Rücksichts des hohen, wahrhaft tragischen Ausdrucks, der edlen Einfachheit Sacchini in der That jenen Meistern an die Seite zu stellen ist! Ganz herrlich und von eindringender Wirkung sind die Chöre des ersten Akts, so wie die Szenen Oedips und der Antigone. Unerachtet ich die Schick vermißte, unerachtet die Rolle des

[1]) Das ist bildlich zu verstehen. In dem Berichte der Spenerschen Zeitung vom 25. Oktober heißt es: „Das Capriccio über einige Themata von schwedischen Volksliedern [also No. 6 des Programms] endet als musikalischer Spaß mit dem täuschend und originell nachgeahmten Anklingen des Dudelsacks und belustigte ungemein.“ Ebenso sagt der Berliner Referent der „Allg. Mus. Ztg.“ (28. Dez.), das Capriccio ende „mit dem täuschend nachgeahmten Dudelsack“.

[2]) Antonio Maria Gasparo Sacchini, geb. Pozzuoli bei Neapel 1734, wirkte in Rom, Venedig, London, Paris und starb hier 1786. Seine Oper „Oedipus auf Kolonos“ wurde erst drei Monate nach seinem Tode 1787 zu Paris aufgeführt; in Berlin ist sie 1797—1824 47mal gegeben worden.

Oedip, dem Sinn und der Weise des Ganzen zuwider, mit Manier und Prätension vorgetragen wurde: so war doch durch die sonst gelungene Darstellung, zu der das Orchester wohl das meiste beytrug, mein Innerstes angeregt, und mir schwebten die mächtigen Klänge noch lange in Sinn und Gedanken. —

[IV. Spontinis „Ferdinand Cortez“ am 13. November im Opernhaus.][1])

In dem Aufsatz vom 20. Juli hatte Hoffmann weiter ausgeführt, daß Glucks Art von seinen Nachfolgern — zweifellos meint er damit in erster Linie Spontini — ebenso verballhornt sei, wie der „Götz“ in den Ritter- und Räuberromanen und der „Werther“ im „Siegwart“: man habe rein äußerlich auf Effect hin drauf los moduliert und instrumentiert. Diesem Unfug gegenüber sei folgendes festzustellen über den Effect guter Musik:

1. Die Hauptsache in jeder Musikgattung ist singbare Melodie.
2. Modulationen sind nur statthaft, wo die Situation sie fordert und nur so, wie sie sie fordert: „Der ächte Genius sinnt nicht darauf, zu frappiren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird.“ Die Tonarten müssen aber in Beziehung zu einander stehen: „Es ist, als ob ein geheimes sympathetisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände und [als] ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Idiosynkrasie selbst die nächstverwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nehmlich aus der Tonica in die Dominante und umgekehrt, erscheint ... oft ... widrig und unausstehlich.“
3. Die Instrumentirung ist sehr wichtig, theoretisch aber schwer faßbar. Im allgemeinen ist zu bemerken: „Jedes Instrument trägt, Rücksichts der Verschiedenheit seiner Wirkung in einzelnen Fällen, hundert andere in sich, und es ist z. B. ein thörichter Wahn, daß nur ihr Zusammenwirken unbedingt das Starke, das Mächtige auszudrücken im Stande seyn sollte.“ Insbesondere müssen
4. die Figuren der Begleitung aus dem Innern des Werkes organisch hervorblühen, nicht mechanisch aufgeklebt sein, und
5. ebenso wenig darf die Wahl der Tonart willkürlich sein.

Hoffmann hatte einen Abzug dieses Aufsatzes behalten, um ihn für die „Fantasiestücke“ zu verwerthen. Er wendet nunmehr an der Hand der älteren Arbeit deren fünf Thesen in gleicher Reihenfolge auf Spontinis „Cortez“ an (im dritten Absatz der hier folgenden Kritik; wir haben die fünf Stichworte gesperrt).

[1. Das Werk.]

Wenige Tage darauf hörte ich im Opernhause Spontini's Cortez. Wie soll ich Dir denn die wunderliche Musik recht nach ihrem wahren Charakter bezeichnen? Man sagt hier und so ziemlich überall: Spontini

[1]) Dritte Aufführung; die erste hatte am Geburtstage des Kronprinzen, dem 15. Oktober stattgefunden, die zweite am 28.

komponirt im großen, tragischen Styl; er tritt in Gluck's Fußtapfen: nur instrumentirt er viel reicher, oft zu reich, und ist gar zu künstlich in der harmonischen Struktur, vorzüglich hinsichtlich der Modulationen. Mir scheint dies Urtheil gar nicht recht in die Sache einzugreifen. Könnte man überhaupt annehmen, daß Spontini in einem wahrhaften, gehaltenen Styl komponire, so würde ich diesen Styl nicht sowohl groß und tragisch, als gewaltsam nennen; indessen bekenne ich, daß es mir vorkommt, als könne man eben den Mangel jenes gehaltenen Styls dem Meister mit Recht vorwerfen, ja sogar behaupten, daß ihm überhaupt mehr Manier als Styl eigen sey.

Glaubst Du nicht, daß der eigentliche Styl in der Musik aus der lebendigsten Erkenntniß einer bestimmt eingegränzten Region und ihrer Gestalten hervorgehe? Jene Erkenntniß ist dem wahren Meister eigen; mit tiefen, klaren Geistesaugen schaut er jene Gestalten und hört, wie nur in Einer Sprache ihrer Heimath Liebe und Haß, Entzücken und Verzweiflung ertönen. Aus dem Innersten des Meisters heraus formt sich das Objektive, in sich Abgerundete: aber eine vage, nur von Aüßern angeregte Fantasie schwärmt umher im ungemessenen Raum, wo buntscheckige Figuren, den verschiedensten Kreisen entronnen, in wüster Sprachverwirrung durcheinander toben. Es ist wohl Schwäche oder Unbehülflichkeit des innern Geistes, wenn er vergebens darnach ringt, aus sich heraus zu formen, so daß die Gestalt, wie die Maler sagen, sich los macht und frey erscheint. Der wahrhaft objektive Charakter bleibt unerreichbar: ihn soll der subjektive, individuelle ersetzen, der überall sich anhängt; das Farblose wird eintönig angetüncht, und bleibt farblos. Hieraus entsteht ja doch das, was wir Manier nennen, die, wie ich glaube, nichts anderes ist, als der Ausdruck einer stereotypischen Subjektivität des Künstlers. — Von Styl und Manier, höher genommen, als dem Meister inwohnende Geisteskraft, könnte man wohl behaupten, daß der Styl Gedanken, die Manier dagegen Einfälle gebäre. So wie jene in wunderbarer Wechselwirkung sich aus den objektiven Gestalten, die das Innere des Künstlers erzeugte, entzünden, so sind diese bunte Capriccios, die der Laune des Individuums in subjektiver, augenblicklicher Anregung entsprießen, und nichts deuten und sagen, als eben jene bey entflohenem Moment unverständliche Anregung selbst. —

Besteht nun, wie es mich dünkt, der wahre Styl in der Musik in dem reinen, unverfälschten Wiedergeben der objektiven Sprache einer bestimmten Region: so kommt, um ihn zu behaupten, es wohl zuvörderst und hauptsächlich auf die Erfindung der Melodie an, die bey dem Ausdruck der verschiedensten Leidenschaften und Situationen eben jene Sprache in ihrer eigensten Eigenthümlichkeit seyn und bleiben soll. Nur das wahre, tiefe Genie löst diese wunderbare Aufgabe glücklich, und eben so

wenig kommt es dann wieder auf äußere, positive Bedingnisse und Formen an, als diese, ist jene Aufgabe nicht gelöset worden, dem lockern Gewebe Haltung und Einheit geben können. Um der bestimmten Region musikalischer Darstellungen, von der hier die Rede, nämlich der großen, tragischen Oper, näher zu treten, gedenke ich nur Glucks, dessen einfachste, kunstloseste Lieder voll in das Innerste dringenden, tragischen Pathos sind; und gerade in dieser Hinsicht steht ihm Spontini weit nach, oder vielmehr gerade in den verfehlten oder vielmehr nicht im Ganzen zusammengreifenden Melodien dieses Meisters entdecke ich den ihm vorgeworfenen Mangel des wahrhaften Styls. — Du wirst mir eingestehen, daß ich mit aufgeschlagener Partitur Dir jede Melodie nachweisen müßte, um meine Meinung ganz auszuführen; da dies aber nicht möglich, magst Du künftig, wenn Du den Meister kennen gelernt, die Richtigkeit der Resultate wohl erwägen, die sich mir aus der genauesten Beachtung seiner Musik ergeben haben. Ich finde nehmlich, daß Spontini Rücksichts der Melodie meistens dem Tiefernsten, Hochtragischen das Barocke, Zerrissene, dem Anmuthigen das französirend Hüpfende, dem Einfachen das Leere substituirt; daß aber vorzüglich die Melodien selbst oft aus den verschiedensten Elementen gewebt sind, und so nicht aus dem innersten Geist geformt und gestaltet hervorgegangen, sondern nach äußern Anregungen künstlich zusammen gebaut zu seyn scheinen. — Was nun zunächst den harmonischen Stoff Spontinischer Musik betrifft, so kommt der mir so unbehülflich, so steif und starr vor, daß es mich dünkt, der Meister herrsche keinesweges nach freyer Willkür in dem wunderbaren Reiche der Harmonie. Nur zu deutlich entdeckt man überall das beynahe ängstliche Streben nach dem frappantesten Effekt: aber schon durch das sichtliche Hervortreten jenes Strebens wird dieser vernichtet. Spontini's Uebergänge sind beynahe immer gewaltsam, oder vielmehr nicht Uebergänge zu nennen. Erst ein peinliches Hin- und Herwogen in Tonica und Dominante, dann plötzlich Fall und Sturz in die entfernteste Tonart, die in der Musik immer die zunächstliegende ist. Rastlos wird der Zuhörer hin- und hergestoßen, und kein Moment der Handlung kann ihn wahrhaft ergreifen. — Wer ist nicht überzeugt, daß in dem Reichthum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken, ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und daß keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichthums besser ansteht als eben der tragischen Heldenoper! Dies bewog ja den unsterblichen Gluck, dem Orchester Instrumente hinzuzufügen, die man damals im Theater noch nie gehört hatte. Aber eben dieses Meisters Musik beweiset auch, daß die stärkere Instrumentirung nur dann zu wirken vermag, wenn sie die wahrhaft energische, innere harmonische Struktur kräftiger heraushebt, und wenn aus den tiefsten

Motiven der Handlung selbst auch der Gebrauch der verschiedenen Instrumente nach ihrem individuellen Charakter hervorgeht. So ist es also nicht die vermehrte Stärke des Tons, ohne weitere Beziehung, sondern das mächtigere Ertönen des kräftigen, festen, harmonischen Ganges, den keine seltsamen Sprünge unterbrechen, welches den Zuhörer erschüttert. Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beynahe immerwährend ertönen sämmtliche gewöhnliche Blasinstrumente, und noch überdem Posaunen, kleine Flöten, Triangel und Becken, bis zur Betaübung des Ohrs. Überall, wo nur irgend ein erhöhter Ausdruck des Moments denkbar, strömen alle äußere Mittel zusammen, und so wird jeder Klimax unmöglich. Das Undeutliche, ja Verwirrte und Verwirrende mancher Sätze Spontinischer Musik liegt in den nur zu oft wiederkehrenden rhythmischen Rückungen, so wie auch großentheils in den seltsamen, aus hundert dissonirenden Noten und Nötchen bestehenden Figuren, womit die Violinen gequält werden. Zumal im großen Hause hört man oft ein übelklingendes Schwirren, in dem sich die Grundharmonie verliert. — Endlich sucht der Meister durch die Wahl ungewöhnlicher Tonarten, in denen er ganze Sätze schreibt, auch den ungewöhnlichen Effekt hervorzubringen. Verwerflich mag ich das nicht nennen, aber mißlich bleibt es, den Ausdruck des Moments darauf zu stellen, schon der bewährten, praktischen Erfahrung wegen, daß in fremden Tonarten, *Cis dur, Fis dur, Des moll etc.* die Bläser ohne ihre Schuld distoniren und von vierundzwanzig Violinen vielleicht sechs bis acht nicht alles rein greifen.

Nach allem diesem scheint es mir, daß es der Spontinischen Musik gänzlich an innerer Wahrheit mangle, und daß hieraus es sich dann von selbst erkläre, warum sie nicht tief in das Gemüth des Zuhörers eindringen könne. Glaube aber ja nicht, daß, so ungünstig Dir mein Urtheil über den Cortez erscheinen mag, ich dem Meister Genie und Talent abspreche: vielmehr halte ich ihn für viel besser, als er sich bis jezt gezeigt hat. Selbst im Cortez giebt es oftmals Anklänge (vorzüglich im zweyten Akt), die, wie aus einem fremden Gebiet herübergekommen, auf die eigentliche Heimath des Meisters deuten, die er nur hartnäckig verleugnet. Hier und da (wie z. B. in einem Terzett des zweyten Akts) schimmert gefügiger, ja italiänischfließender Gesang durch; aber er wird gleich gewaltsam zerrissen. Sollte Spontini's Genius nicht ganz etwas anderes schaffen können, das, wär' es vielleicht auch nicht tragisch groß zu nennen, schon darum viel besser seyn möchte, weil es wahrhaft aus seinem Innern hervorgegangen wäre, und so, zum Leben erglüht, auch den Funken in die Brust des Zuhörers werfen würde, statt daß jezt eine Oper wie Cortez trotz alles Aufwandes aller Mittel, Gluth und Leben hineinzubringen, todt und starr bleibt? Sollte die Umgebung, die Bühne,

für welche er zunächst schrieb, nicht auf den Meister gewirkt haben? Diese trunkne Nüchternheit, diese kalte Gluth, dieser klanglose Lärm, wie er leider in so vieler moderner Musik jezt zu finden, ging ja von dort aus! Posaunenklänge, dumpfe Schläge der großen Trommel, öfteres Gequieke der kleinen Flöte, und vor allen Dingen — Tänze, Tänze und wieder Tänze: was bedarf es mehr, um zu locken, damit sie glauben sollen? und sie glauben wirklich! —

[2. Die Aufführung.]

Was äußerer Pomp, was sinnige Anordnung der Szenerie vermag, um die innere Dürftigkeit zu verstecken, war hier geschehen, trotz jener Bühne, von der ich vorhin sprach. Du weißt, daß schöne Dekorationen und geschmackvolle Anzüge mich auch recht sehr interressiren, und so gab ich mich gern, mir nur einige Taubheit wünschend, der Augenlust hin und sah die bunten Mexikaner und ihre noch bunteren Weiber in den wunderlichen, fantastischen Saülenhallen gar munter herumhüpfen und springen. — Eine solche, in sich zerrissene Musik, wie die des Cortez, ist, wie Du mir zugeben wirst, für die Sänger und für das Orchester eine nur zu schwere Aufgabe: aber die Präzision, der ganze Schwung der Darstellung bewies eben so den seltenen Fleiß, mit dem die Musik einstudirt worden, als der Umstand, daß dessenungeachtet mancher kleine Fehler vorfiel, lediglich den unnöthig herbeygeführten Schwierigkeiten, keinesweges aber dem Orchester zuzuschreiben war. — Mit der Sängerin, die die Hauptrollen übernommen,[1]) würde Spontini, in dessen Adern doch italiänisches Blut fließt, keinesweges zufrieden gewesen seyn. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Frau viel natürliche Anlagen und eine ziemlich tonreiche Stimme hat: dagegen glaube ich aber, daß es ihr ganz an einer deutlichen Idee fehlt, was singen heißt, sonst würde sie, eben bey jenen guten Anlagen, mit aller Mühe, mit aller ihr inwohnenden Kraft darnach trachten, wirklich zu singen aus der Brust und nicht aus zusammengedrückter Kehle zu ächzen und zu lamentiren, welches vielleicht für Ausdruck gelten soll. Ganz unausstehlich ist vorzüglich in mehrstimmigen Sachen das beständige Hinauf- und Hinunterziehen der Töne, welches die Italiäner *cercar la nota* nennen, und welches nur zu oft in ein schmerzliches Heulen ausartet. Dagegen wurden die anderen Parthien, vorzüglich der Cortez, sehr brav gesungen,[2]) und ich habe Dir, mein theurer Freund, das alles so ausführlich gesagt, damit Du, kommst Du wirklich nach B[erlin], wie Du willens bist, ja nicht saümen mögest, sofort nach dem Opernhause zu wandeln,

---

[1]) Mad. Schulz (1813—1831 am Theater).

[2]) Cortez von Eunike, Telasco von Blume, Alvarez von Stümer usw.

wenn Cortez angekündigt ist. Höchst merkwürdig in vieler Hinsicht bleibt die Darstellung, und auch höchst erfreulich mag sie seyn, wenn man noch so kindlichen, unbefangnen Sinnes ist, wie eine hübsche junge Frau, die hinter mir im Parket saß, und beynahe aufgejauchzt hätte vor Freude, als der mexikanische Götze in dem Tempel umgestürzt wurde. Sie hielt das nehmlich für eine sinnreiche Anspielung auf den Sturz der Statue Napoleons in Paris, wie das bekanntlich erzählt wurde pp.

Der vorstehende vierte und Haupt-Theil des Aufsatzes wird vielen eine Ueberraschung sein. Zunächst in seiner allgemeinen Tendenz. Im zweiten Absatz wird aufs schärfste der Gegensatz zwischen objectiv-classischer Kunst und subjectiv-capriciöser formulirt: der objective Künstler bilde Gestalten, die „in sich abgeründet", gewissermaßen körperlich sind und sich daher vom Bildner „losmachen und frei erscheinen können"; der Subjective vermöge nur für den Moment seltsam „buntscheckige Figuren" mit der Zauberlaterne an die Wand zu werfen. Stärker kann kein Classicist seine Abneigung gegen alle romantische Willkür in Dichtung, Malerei und Musik aussprechen.

Und dann die Nutzanwendung auf Spontini, der für unseren Kritiker nicht etwa zu viel, sondern zu wenig Stil hat. Der Gelehrte, der bis heute bei weitem das Hauptverdienst an der Würdigung von Hoffmanns Musikschriftstellerei hat, meint, es habe bei Hoffmanns musikalischer Richtung „gar nicht anders sein können", als daß er „die größte Verehrung vor Spontini als Componisten" hegte. Wie wir sehen, ist dem mindestens die Einschränkung hinzuzufügen: „sobald er Spontinis eigenthümliche Größe begriffen hatte".

Ende 1814 war das noch nicht der Fall; damals that sich Hoffmann (brieflich) etwas darauf zu gute, „jenen Tumultuanten" zu brandmarken, und damals hätte er Wort für Wort unterschrieben, was z. B. 1893 (in der Allg. D. Biographie) der gemäßigte Wagnerianer Robert Eitner von der ‚Vestalin' sagt: „Große Chormassen traten dem Sologesange gegenüber, und die Hauptsache: dem schaulustigen Publicum wurde durch Decorationen und brillante Aufzüge Genüge gethan. Spontini's Erfindungskraft hielt zwar den großen Aufgaben nicht das Gleichgewicht, doch verstand er die Unbedeutendheit durch Orchester- und Chorlärmen zu übertünchen. Die Schlag- und Lärminstrumente, die einst nur die Militärmusik kannte, fanden jezt Eingang in das Opernorchester, und die Zusammenwirkung so vieler fremdartiger Elemente wirkte in so fesselnder Weise, daß sich Kunstkritiker wie Laie[n] davon bestechen ließen und einer Kunstgattung zujubelten, die doch den Keim des Verderbens jedes Kunstideals in sich

trug." Oder vom ‚Cortez': Spontini hasche darin „immer mehr in äußerem Glanz und lärmender Instrumentation nach Effecten".

Wie aber Ellinger nachgewiesen, hat Hoffmann sechstehalb Jahre darauf dem selben Meister öffentlich (in der Vossischen Zeitung) gehuldigt wie einem einziehenden Könige. Es heißt in dieser Begrüßung u. a.: „deinen Werken entstralt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige, wie den Werken unseres Händel, Hasse, Gluck, Mozart und aller der Meister, die in Wort und Ton nur ächtes, edles Metall ausprägen und nicht prahlen dürfen[1]) mit flimmerndem Rauschgold". Ein Jahr darauf schreibt Hoffmann in der Anzeige der ‚Olympia' (in der Theaterbeilage des ‚Freimüthigen'; dieser sein wichtigster Berliner Musikaufsatz ist zuerst von Ledebur nachgewiesen): „Die der Olympia vorhergegangenen Opern, die Vestalin und Cortez, haben schon auf das überzeugendste [!] dargethan, daß Spontinis Compositionen nichts wollen, nichts beabsichtigen als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung . . . Da nun aber die wahre Kunst billig verlangt, daß das Drama, möge es sich gestalten wie es wolle, wirklich dramatisch sich ausspreche, so sei der Meister hoch gepriesen, der in einer Zeit, wo ein üppiger Modegeschmack sich allem Bedeutenden, Ernsten, aus dem Innersten heraus empfundenen entgegenstemmt, festhält an dem Wahrhaftigen". Zur Würdigung Spontinis wird nun auf seinen Vorgänger Gluck verwiesen; es heißt von diesem: „alle Kraft der Harmonie, der Instrumentirung, alle Mittel, wie sie dem Meister nur damals zu Gebote standen, nahm er in Anspruch, um den höchsten dramatischen Ausdruck, von dem seine reiche, feurige Einbildungskraft angeregt, aus sich heraus zu erzeugen. So kam es, daß Gesang und Instrumentirung unerhört schienen, daß er sich mit dem, was das gewöhnliche Orchester ihm darbot, nicht begnügte, daß er, außer dem ganz fremden Gebrauch der Blasinstrumente, noch Instrumente ins Orchester einführte, die sonst an der Stelle gar nicht üblich, wie z. B. die Posaunen pp. Und doch ahnte sein Geist, was die Instrumentirung betrifft, noch ganz andere Dinge." Diese Ahnungen hat nun Spontini [zu Eitners Verdruß: s. o.] in die That umgesetzt und so Glucks Werk vollendet. Auch „Seine Melodien, seine Rhythmen sind nur durch den dramatischen Ausdruck bedingt, und diesen Ausdruck soll die Instrumentirung in der Art fördern, daß jedes Instrument nach seinem besonderen Charakter einwirkt auf das Ganze . . . Hieraus folgt denn nun aber wieder, daß Rücksichts der Melodie niemals das gelten kann, was der Modegeschmack, ein verwöhntes Ohr [1814!] oder der eitle Sänger will, und daß in der Instrumentirung oft die verschiedensten

[1]) = nicht zu prahlen brauchen.

Figuren in den abgesonderten Stimmen hinwirken müssen zu Einem Zweck, so daß der, der das ganze nicht zu erfassen im stande ist [1814!], die Partitur oft bunt und kraus nennen wird." Bezüglich dieses Vorwurfs wird Mozart als Spontinis Leidensgefährte angeführt.

Man sieht, Spontini wird uns hier nur in bester Gesellschaft gezeigt. Das mag nicht im Sinne der Wagnerianer sein, für die — soweit ich sehe — Spontini eine peinliche, zum Glück aber völlig erledigte Kuriosität ist; eher hätte Wagner selbst diesen Ausführungen zugestimmt. Er hatte in Berlin mit 23 Jahren einen „besonders lebhaften" Eindruck empfangen von einer Aufführung des „Cortez" unter Spontinis Leitung. Als acht Jahre darauf unter Friedrich Wilhelm IV. der alternde Meister von Mendelssohn und Meyerbeer verdrängt worden war, trat Wagner in Dresden demonstrativ für ihn ein. Und als er wieder sieben Jahre später in Zürich die Kunde von Spontinis Tode erhielt, schrieb er in die dortige „Eidgenössische Zeitung": „Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisirung der Opernkantate, das führte Spontini — so weit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus." Er nennt den Verstorbenen, der von Publikum und Kritik wie ein todter Hund behandelt wurde, dann weiterhin „den letzten der dramatischen Tonsetzer, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt hatten" und schließt mit den Worten: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia!" An anderer Stelle (Schriften III 296) sagt Wagner sogar, in (Cherubinis, Méhuls und) Spontinis Opern sei ein für alle Mal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches entwickeln konnte. — In der Tat hat Spontinis Vorbild mächtig auf Wagners ältere Opern eingewirkt. Der „Rienzi" geht in der Conception sowohl wie in der formellen Ausführung von Spontinis heroischer Oper aus; besonders auffallend ist die Verwandtschaft des Siegesmarsches mit dem in der „Olympia". Ebenso stammt der Schlußchor im ersten Akt des „Lohengrin" viel mehr von Spontini als von Weber. Beides hat der Meister noch Ende der siebziger Jahre seinen Jüngern Glasenapp und Wolzogen dankbar bekannt.

Es wird eine Hauptaufgabe jeder künftigen Darstellung von Hoffmanns Musikästhetik sein, diese vollständige Wandlung seines Urtheils über Spontini zu erklären; als ein der Musik unkundiger muß ich mich darauf beschränken, das Problem zu formuliren, und muß warten auf den, der es löst.

DIE SOZIALE LAGE DER DEUTSCHEN CHORSÄNGER

von Paul Ehlers-München

Schluß

Wir haben das niedrige, weder zum Leben noch zum Sterben ausreichende Einkommen der Chorsänger kennen gelernt. Eine weitere Nachforschung wird uns belehren, daß die Fürsorge für Krankheit, Alter und Todesfälle, kurz, die Sicherung der Zukunft über die magere Gegenwart hinaus gleichfalls aufs schlechteste bestellt ist.

Aber wir brauchen noch nicht einmal gleich in die Zeitenferne zu schweifen; „sieh, das Böse liegt so nah". Man wird sich aus dem ersten Artikel [1]) her erinnern, daß das Honorar nur für die Wintermonate gezahlt wird. Wer aber gibt den stellunglosen Chorsängern im Sommer Brot zu essen? Erwartet man etwa, daß sie sich vom kargen Wintersolde so viel erübrigen sollen, um auch im Sommer standesgemäß zu leben? Das annehmen, hieße bei ihnen eine übermenschliche Entsagungfähigkeit und Charakterstärke voraussetzen, die um so heroischer wäre, als die Chorsänger gleich allen Künstlernaturen zu einer leichtherzigen Lebensauffassung neigen und dem Auf- und Abwogen des Temperamentes mehr als die geruhsamen Bürger ausgesetzt sind. Diese Leichtherzigkeit muß man ihnen zudem zuerkennen, will man anders ihre theatralischen Leistungen nicht noch mehr ins Philiströse hinabstoßen; jeder Kundige wird auf der Bühne den begabten Temperamentsmenschen, sollte er auch hier und da dem Leichtsinn auf rauchenden Altären opfern, dem ledernen, moralisch rechteckigen Handwerker vorziehen. Ersparungen soll man von den Chorsängern also nicht fordern. Dagegen wäre vielleicht der Ausweg, den einige Hoftheater mit kurzer Spielzeit einschlagen, von allen Theatern zu beschreiten: der nämlich, die Gage ganzjährig einzuteilen, das Honorar für die Spielzeit also in zwölf Monatsraten, anstatt in sieben oder acht, auszuzahlen. Dieses Mittel wäre auch deswegen gut, weil dann die Direktionen, die sich etwa berühmen, ihren Chorsängern sagen wir: 140 Mk. monatlich zu zahlen, erkennen würden, daß ihre Rechnung falsch ist, und sie eigentlich (bei $7\frac{1}{2}$ monatiger Spielzeit) nur Mk. 87.50 im Monat vergüten; es wäre immerhin möglich, daß der eine oder andere beim An-

[1]) Vgl. 2. Novemberheft S. 195ff.

blicke dieser niedrigen Zahl stutzig würde und von selbst auf den sentimentalen Gedanken geriete, das Gehalt zu erhöhen. Inzwischen hat nun der Chorsängerverband zur Selbsthilfe insofern gegriffen, als er durch seine Lokalverbände die städtischen Behörden um Sustentations-Gagen[1]) im Sommer bitten läßt. Ich kann nicht leugnen, daß mir das Mittel allzusehr nach Almosen riecht, als daß ich es uneingeschränkt gutheißen möchte. Indessen: in der Not frißt der Teufel, der doch ein großmächtiger Fürst sein soll, Fliegen; wieviel mehr müssen die armen Teufel von Chorsängern ihren Stolz um des lieben täglichen Brotes willen fahren lassen! Einigen Zweck hat es aber nur dort, wo wirkliche, nicht nur sogenannte Stadttheater bestehen, wo also die Stadtbehörden tatsächlich Verpflichtungen gegenüber dem Theaterbetriebe haben. Bei Privatdirektionen, die ganz gewiß durchaus nicht immer von verhärteten Geschäftsmachern verwaltet werden, hängt die Gewährung der Unterstützung-Gage nur vom Wohlwollen des Theaterallmächtigen ab; und damit erhält die Sache einen leichten Hauch des Unmoralischen. Die Chorsänger brauchen sich nicht zu Almosenempfängern zu erniedrigen; ihren Pflichten sind ebensoviele Rechte gepaart, und für ihre Leistungen brauchen sie nicht eine entsprechende Entlohnung zu erbitten, sondern können sie fordern. Muß der Chorsängerverband notgedrungen vorläufig noch beim Modus der Bitte um ausreichende Versorgung im Sommer bleiben, so darf er sich doch nicht, wenn er nun satt zu essen hat, bei der fakultativen, ins Belieben der Direktoren gestellten Bewilligung der Sommer-Gage beruhigen, sondern muß so lange kämpfen, bis entweder die Zahlung der Versorgung-Gagen als tatsächliches oder Gewohnheitsrecht allgemein obligatorisch geworden oder durchgängig die Erhöhung der Honorare und ihre Verteilung über das ganze Jahr erreicht ist.

Bis dahin müssen auch wir als Vertreter der öffentlichen Meinung die Erfüllung der Bitte des Chorsängerverbandes um Unterstützung-Gagen im Sommer als moralische Pflicht der Stadtbehörden und der Theaterdirektionen erklären und ganz energisch unterstützen.

Von mancherlei Sonderbarkeiten, die dem Laien vollständig fremd sind, ja, die ihm in ihrer Unglaublichkeit trotz des furchtbaren Ernstes fast lächerlich vorkommen, erfährt man, wenn man im statistischen Material des Chorsängerverbandes blättert. Wer möchte den verruchten Gedanken hegen, daß es noch eine Reihe von Theatern gibt, die sich nicht enthlöden,

[1]) Ein häßlich Wort für eine wohltätige Sache! Warum nicht auf gut Deutsch „Unterstützung“- oder „Versorgung-Gage“? Man verabschiede doch solche Gespreiztheiten.

in der Karwoche den Chorsängern für drei und mehr spielfreie Tage das Honorar zu streichen?[1]) Es verschlägt wenig, daß diese unerhörte Maßregel nur an einzelnen und untergeordneten Theatern geübt wird; könnte man auch nur einem Theater diese Sünde vorwerfen, so wäre Grund da, sie zu bekämpfen. Denn ihr Dasein verrät die Gesetzlosigkeit, unter der das ganze deutsche Theaterwesen leidet. Und diese Gesetzlosigkeit bedeutet meistens zugleich die Rechtlosigkeit der Künstler, insbesondere der Chorsänger.

So steht es auch allein beim Theaterleiter, die Länge der täglichen Dienstzeit zu bestimmen; die Künstler sind durch ihren Kontrakt einfach gezwungen, zu gehorchen. Nun ist es sicher schwierig, bei einem Kunstberufe die Dienstzeit gesetzlich genau festzulegen. Wenn, wie es die Chorsänger jetzt aus einem nur allzu begreiflichen Gefühle der Auflehnung gegen die rücksichtslose Ausnützung ihrer Kraft heraus verlangen, die Dienstzeit auf acht Stunden am Tage beschränkt würde, so könnte dem Theaterleiter recht bald der ärgste Widerstreit zwischen der künstlerischen und der gesetzlichen Pflicht erwachsen. Grade bei den Bühnen mit begrenzter Spielzeit, also bei der großen Mehrzahl der deutschen Theater, würde ohne bösen Willen der Leitung alle Augenblicke ein solcher Konflikt ausbrechen. Sie haben nicht die Zeit, neue oder neu einzustudierende Werke mit aller Gemächlichkeit vorzubereiten; für sie heißt es, wollen sie nicht im Sumpfe des Repertoireabspielens untergehen, die Augenblicke ausnützen. Da kann es wohl geschehen, daß der Kapellmeister oder der Regisseur die Uhr vergißt, wenn die Probe recht im Zuge ist. Jeder vernünftige Künstler, der seinen Beruf nicht nur des Gelderwerbes wegen ausübt, wird in solchem Falle mit Freuden einige Zeit opfern und nicht murren und quängeln, wenn er zur Ausnahme einmal eine halbe oder auch eine ganze Stunde länger auf oder hinter der Bühne stehen muß. Hätte man es nur mit vernünftigen Künstlern zu tun, so dürfte man ruhig jene Gesetzesklausel vom Achtstundentag befürworten. Aber es gibt leider auch eine ansehnliche Zahl von aufsässigen Künstlern, die, hätten sie den Kontrakt mit der Achtstundenklausel in der Tasche, kaltblütig mitten aus der Probe hinauslaufen würden, nur um den Kapellmeister zu ärgern, unbekümmert darum, ob das Kunstwerk unter ihrer Kontraktfestigkeit leiden könnte. Diese Möglichkeit muß man also mit aller gebührenden Aufmerksamkeit bei einer gesetzlichen Regelung der Dienstzeit bedenken. Doch steht es über allem Zweifel, daß den Angestellten ein Recht über die Bestim-

[1]) Daß sich Theaterdirektionen nicht entblöden, noch krassere Dinge zu begehen, lehrt das Vertragsformular einer Bühne, die die Gage an den spielfreien Tagen der Karwoche zurückhält und dazu bemerkt: Die angesetzten Proben an diesen Tagen müssen unentgeltlich abgehalten werden. (cf. Allgem. Deutsche Chorverbandszeitung, No. 465, 1. April 1907.)

mung der Dienstzeit gesetzlich eingeräumt werden muß, daß nicht mehr der Theaterleiter selbstherrlich die engagierten Künstler wie Sklaven ins Joch einspannen darf. Letzten Endes wird es nur auf die kluge und richtige Fassung des Dienstzeit-Paragraphen ankommen, etwa in der Form, daß der Achtstundentag als Norm, nicht als starres Gesetz festgelegt und nur der Mißbrauch mit Strafe belegt wird.

Eine schärfere Fassung dürfte dagegen der Paragraph der Sonntagsproben finden. Die Sonntagsprobe widerspricht dem Sinne des Gesetzes von der Sonntagsruhe; sie hindert auch die Künstler mit religiösem Verlangen, ihre gottesdienstlichen Pflichten zu erfüllen. Der Sonntagvormittag muß nach einfacher deutscher Rechtsempfindung probenfrei bleiben; nur in den dringendsten Fällen, wenn wegen Erkrankung eines Solisten am Sonntag selbst ein andres Werk für den Abend angesetzt werden muß, kann man eine Sonntagsprobe für zulässig erklären, aber auch dann bloß, wenn das neu angesetzte Werk seit längerer Zeit nicht gegeben worden ist. Es ist betrübend, daß, wie der Chorverbands-Zeitung zu entnehmen ist, in mehreren Streitfällen deutsche Gerichte diesen eigentlich selbstverständlichen Standpunkt nicht eingenommen haben. Die Nachmittagsproben an Werktagen bedürfen — im Rahmen des Normal-Arbeitstages — ebenfalls der gesetzlichen Regelung auf der Grundlage, daß nur dann nachmittags geprobt werden darf, wenn der Abend spielfrei ist. Beides — Sonntags- sowohl als Nachmittagsproben — ist noch vielerwärts im Schwange; obgleich eine gute Zahl bedeutender Theater ohne diese Proben auskommt, glauben andre, und selbst Hofbühnen, sie beibehalten zu müssen. Namentlich die Sonntagsproben bedeuten aber eine falsche Berechnung der Belastungsmöglichkeit der Kräfte; denn indem man die Sänger unnötig plagt, macht man sie unlustig und nützt außerdem vorzeitig ihre Singorgane ab. Eine weise Verteilung von Arbeit und Ruhe würde auch in diesem Falle die Leistungsfähigkeit nur steigern. Ein Chor, der Chemnitzer, hat, nach der Statistik des Chorverbandes, übrigens erklärt, die Sonntagsproben nicht und die Nachmittagsproben nur dann zu besuchen, wenn er am Abend frei ist. Dieser friedliche Streik dürfte auch anderswo wohl erfolgreich zu gebrauchen sein, sofern nur alle Chormitglieder fest zusammenstehen. Freilich setzen sie sich der Möglichkeit von Prozessen aus, die nach den bisher ergangenen Urteilen diesen wirtschaftlich Schwächeren nicht immer den Schutz des Rechtes gewähren. Die Mannigfaltigkeit der Usancen, die an deutschen Theatern in diesen Dingen blüht, die Willkür, denen die Künstler knechtisch unterworfen sind, fordern, daß ein Reichsgesetz diese Frage einheitlich löse, indem es den Chorsängern die Wohltat angedeihen läßt, die jeder Mensch beanspruchen darf. Traurig genug, daß wir immer nach Gesetzen schreien müssen! Traurig, daß die, denen

die Macht anvertraut ist, nicht den Edelmut des wahrhaft Starken haben, von selbst den Menschen ihr Recht zu geben! Daß es Direktionen und Intendanzen gibt, die human sind und in dieser Humanität nicht nur ihre sittliche Überlegenheit, sondern auch ihre höhere Geschäftsklugheit beweisen, macht das Gesetz nicht überflüssig, ebensowenig wie die Tatsache, daß sich der Bühnenverein nach und nach die notwendigsten Zugeständnisse abringen läßt und auch wohl einzelne der Forderungen der Bühnenangestellten unterstützt. Nicht für die Gutwilligen werden Gesetze gemacht, sondern für die Böswilligen. Und dem Bühnenvereine gehören nun einmal nicht alle Theater an, so daß selbst seine Verfügungen nicht jeden Direktor binden. Und solange es unter den Theaterleitern auch nur fünf Sünder gibt, die die Menschenrechte im Chorsänger nicht achten, müssen wir die Gesetze fordern.

Noch andre Seltsamkeiten im Chorsängerleben sind die Beschäftigung der Künstler in Dienstleistungen, die mit ihrem eigentlichen Berufe nichts zu tun haben, und ihre unentgeltliche Verwendung in Nachmittagsvorstellungen. Wir finden die Chorsänger im Ballet und in der Statisterie wieder. Jeder Nicht-Direktor wird meinen, daß diese Extra-Arbeit, die der Theaterleitung das Engagement eines besondern Personals erspart, auch extra honoriert werden müsse. Diese Meinung ist irrig. Auch hierin tut jeder Direktor wie's ihm paßt. Kein Vernünftiger wird verlangen, daß irgend ein paar Walzertakte, die etwa der Chor zu tanzen hätte, als Ballet angesehen und bezahlt werden sollten, aber wir finden an den mittleren Bühnen so gar manchen braven Choristen im Venusberge und im Walde bei Windsor wieder; selbstverständlich verlangt dieses Auftreten vom Sänger eine besondere Leistung, die besonders vergütet werden müßte. Die Mehrzahl der Theater gewährt auch für die Mitwirkung im Ballet ein Honorar von verschiedener Höhe; immerhin führt die Statistik als vollständig „honorarfreie" Theater noch an: Beuthen, Kölner Metropoltheater, Dresdner Residenztheater, Hamburger Neues Operettentheater, Kreuznach, Lodz, Lübeck, Reichenberg i. B., Regensburg, Saarbrücken, Straßburger Edentheater, Wiener Orpheum, Würzburg, und wahrscheinlich ist ihre Zahl noch höher, denn die Statistik erzählt nur die Verhältnisse von 84 Theatern. Einige Bühnen zahlen mit gewissen Einschränkungen: so gibt das Königliche Theater in Hannover für Balletstatisterie nichts, für Tanzrollen 1 bis 3 Mark, ebenso Riga für Statisterie nichts, für Tanz 50 Kopeken; in den Hoftheatern zu Dresden und München wird die Mitwirkung nur honoriert, wenn das Ballet den Abend füllt! Die Statisterie im Schauspiel wird in den seltensten Fällen honoriert; nur die Hoftheater von Berlin, Braunschweig, Cassel, Darmstadt, Dresden, Hannover, Karlsruhe, Mannheim, München, Stuttgart, Weimar und Wien machen eine

rühmliche Ausnahme.[1]) Die Nachmittags- und Doppel-Vorstellungen werden bei den meisten Theatern in der Weise besoldet, daß nur dann ein Auftrittshonorar gezahlt wird, wenn der Chor in beiden Vorstellungen zu tun hat, — ein Modus, der gerecht erscheint, solange nicht die Nachmittagsvorstellungen allzu häufig sind, und deshalb eine schnelle Abnützung fördern; einzelne Bühnen vergüten jede Nachmittagsvorstellung extra. Man könnte also über diese Sache hinweggehen, wären nicht doch noch mehrere Theater vorhanden, die auch hierin ganz rücksichtslos gegen ihre Mitglieder verfahren. Die Statistik des Chorverbandes weiß von mehr als einer Bühne zu berichten, die keine Entschädigung zahlt. Und beim Straßburger Edentheater findet man die erbauliche Eintragung: „Um Entschädigung für Doppelvorstellung (jeden Sonn- und Feiertag zwei Operetten) zu erzielen, mußte Klage beim Kaiserlichen Amtsgericht eingereicht werden, worauf dann unter der Bedingung, die Klage zurückzuziehen, pro Person 10 Mk. für die Saison [! D. Verf.] als Entschädigung für Doppelvorstellungen seitens der Direktion bewilligt wurden."

Ein staatliches Theatergesetz muß kommen. Ein Gesetz, das die Fassung der Kontrakte genau festlegt und auch jede Sonderklausel, wie sie vielleicht einem übermütigen Theaterleiter einfallen könnte, für recht- und wirkungslos erklärt, sobald sie gegen die Gesetze oder gegen die guten Sitten verstößt. Erst dann wird der Mißbrauch der Gewalt durch Theaterdirektoren ein Ende haben. Schlimm — es sei wiederholt — ist es, daß wir die Kunst, die in der Freiheit am besten gedeiht, in solcher Weise mit stachlichen Gesetzen umhegen müssen! Aber jeder Tag lehrt uns, daß wir diesen Zaun zur Abwehr unlauterer Elemente, die die Kunst prostituieren, errichten müssen.

Ein Paragraph der Kontrakte verdient vor allen andern eine reichsgesetzliche klare und unwiderrufliche Bestimmung. Es ist der Kündigungs-Paragraph. Seine gerechte Fassung ist das erste Mittel zur Gesundung der ganzen Chorsängerfrage. Denn sein bisheriger Wortlaut und Inhalt knebelt die Künstler in dem Maaße, daß alle ihre Bestrebungen um Verbesserung der Lebensverhältnisse und der Dienstpflichten schwach und spröde wie Glas sind. Durch ihn sind sie völlig in den Willen des Theaterleiters gegeben, der sie ohne weiteres entlassen kann, ohne daß dem Mitgliede kontraktlich irgend welches Gegenrecht zustände. Der Kontrakt auf

[1]) Diese Hoftheater, ausgenommen Braunschweig, zahlen auch für jeden Chorgesang Spielhonorar, schwankend zwischen 25 Pfg. und 2.50 Mk. Eigentümlich ist es, daß Wiesbaden für Statisterie nichts vergütet, obwohl es gleich den übrigen königlich preußischen Hoftheatern für Chorgesang ein ansehnliches Spielhonorar aussetzt.

solcher Grundlage ist zwar schon vor einigen Jahren beim Prozesse eines Künstlers gegen einen Direktor von deutschen Gerichten als gegen die guten Sitten verstoßend gebrandmarkt worden, — aber dieses Urteil scheint den „geschäftskundigen" Theaterleiter wenig zu kümmern! Er fühlt sich in seinem orientalischen Paschagewissen frei, mit den „Untergebenen" zu schalten und zu walten, wie ihn die Laune treibt; seine Seele fürchtet nur das Gesetz. Vor aufbegehrerischen Gelüsten der „Untergebenen" ist er ziemlich sicher; denn welcher von ihnen wird gern eine halbwegs gewisse, ob auch noch so kärgliche Versorgung aufs Spiel setzen, um sich von heute auf morgen auf die Straße befördert zu sehen? Dieses schnöde Bewußtsein der Überlegenheit ist es, das bisher eine allgemeine Einführung des beiderseitigen Kündigungsrechtes an die Stelle des dem Direktor zustehenden einseitigen Rechtes verhindert hat. Im Berichte des Bühnen-Vereines (also der Arbeitgeber), der die Verhältnisse an rund 60 Theatern behandelt, heißt es: „Einseitiges Kündigungsrecht des Bühnenleiters besteht bei 44 Bühnen, gegenseitiges bei 11 Bühnen (9 hiervon sind Hoftheater[1]), nur einjährige Vertragsdauer ohne Kündigung haben 5 Bühnen (kleine Theater und die Frankfurter Oper)."

Vor mir liegt der Kontrakt einer Sommerbühne aus dem Jahre 1906. Sein Formular führt die Klausel: „Ferner behält sich die Bühnenleitung das Recht vor, diesen Vertrag, falls er auf längere Zeit geschlossen, nach Ablauf jedes Jahres durch vorausgegangene dreimonatliche [soll heißen: dreimonatige] Kündigung einseitig wieder aufzulösen." Dem darin engagierten Mitgliede wird für Kontraktbruch, bei einem Monatsgehalt von 75 Mk., eine Konventionalstrafe von 300 Mk. auferlegt, „während [bei Kontraktbruch des Mitgliedes] die Bühnenleitung berechtigt ist, diesen Vertrag sofort zu lösen und ihrerseits aus demselben keine Verpflichtung mehr hat." Das im Rechtssinne Unmoralische dieses Vertrages springt in die Augen: während das Mitglied durch die Androhung einer für ihn fast unerschwinglichen Konventionalstrafe gezwungen wird, sein Engagement unter allen Umständen innezuhalten, und während es ihm bei einem vielleicht unterm Drucke der Not abgeschlossenen Vertrage unmöglich gemacht ist, ein etwa auftauchendes besseres Engagement vor Ablauf des Vertrages anzunehmen, während ihm also die Hände gebunden sind — denn auch „die Zahlung der Konventionalstrafe hebt die Verpflichtung des Mitgliedes gegen die Bühnenleitung nicht auf" —, ist der Direktor in seinen Maßnahmen vollkommen frei, trägt er keine Verpflichtung, bei vorzeitiger Auflösung des Vertrages das aufgekündigte Mitglied durch die Zahlung der Restgage zu unterstützen. Man

[1]) Die Hoftheater handeln also auch hierin rechtlich und vornehm, wie denn überhaupt die allermeisten von ihnen den Chorsängern, wenn nicht glänzende, so doch menschenwürdige Bedingungen bieten.

wird dem Direktor natürlich das Recht zubilligen, sich durch Konventionalstrafen vor ungerechtfertigtem Kontraktbruche zu schützen, aber er müßte auch seinerseits dem Mitgliede eine vollkommen entsprechende Garantie bieten. Was ist, ethisch genommen, sein einseitiges Kündigungsrecht andres als ein Recht zum Kontraktbruche? Er nennt die vorzeitige Kündigung zwar „Auflösung", aber im Grunde ist und bleibt sie Bruch. Das Recht der Kündigung muß dem Mitgliede in genau demselben Umfange zustehen wie dem Theaterleiter. Oder aber die Klausel von der Konventionalstrafe und der fortlaufenden Verpflichtung muß auch für den Theaterleiter bindend gemacht werden, vielleicht mit der Einschränkung, daß er bei vorzeitiger Kündigung von seiner Seite von der Fortzahlung der Gage entbunden werde, sobald das entlassene Mitglied eine der bisherigen Einnahme mindestens gleichwertige Versorgung gefunden hat.

Das selbe Vertragsformular enthält auch sonst noch einige kuriose Bestimmungen zum Besten des Theaterleiters. So verrät ein Paragraph: „Sollte die Direktion vor Beendigung dieses Vertrages von der Leitung zurücktreten, so steht ihr das Recht zu, denselben alsdann aufzulösen." Von einer Verpflichtung gegenüber dem Mitgliede wird mit keinem Worte gesprochen. In den „Allgemeinen Bestimmungen" wird dem Mitgliede das Recht zu sofortiger Auflösung des Vertrages in den Fällen eingeräumt, wenn die Leitung ihre Zahlungspflichten nicht erfüllt, oder wenn das Mitglied nachweist, daß es ohne Gefährdung seines Lebens oder seiner Gesundheit seinen Dienst nicht fortsetzen kann; diese Kündigung zieht aber offenbar, wie der Einschiebsatz „vorbehaltlich seiner bereits erworbenen Ansprüche auf Gage" verrät, keine Rechte auf Weiterzahlung der Gage nach sich; das Mitglied kann also zwar unbehelligt nach Hause gehen, aber mit leerer Tasche. Dagegen behält sich die Theaterleitung in sieben Fällen das Recht zu sofortiger Lösung des Vertrages vor, ohne daß das Mitglied weitern Anspruch erheben dürfe, „als auf Zahlung der Gage und des wirklich verdienten Spielgeldes bis zum Tage der Entlassung". Die Entlassung kann von der Leitung jedoch in fünf Fällen in Geldstrafe bis zum Betrage des Einkommens von einem Monat (!) umgewandelt werden. Auch hierbei wird man dem Theaterleiter das Recht auf Disziplinarstrafen einräumen, nur muß man eine schärfere Umgrenzung der Fälle und namentlich die Aufhebung eines so dehnbaren Abschnittes verlangen wie des folgenden: „wenn das Mitglied in Widersetzlichkeit gegen Anordnungen der Bühnenleitung oder der von ihr zum Erlaß der Anordnungen Beauftragten beharrt, insbesondere die Übernahme resp. Ausführung einer ihm vertragsmäßig obliegenden Verpflichtung beziehentlich einer ihm zugeteilten Rolle oder Partie verweigert." Das ist fast ein Kautschuk-Paragraph von der Art des Paragraphen vom groben Unfug.

Zwei weitere Bedingungen des Vertrages, die einiges vorhin Gesagte belegen können, lauten: „Jedes engagierte Mitglied ist verpflichtet, in Nachmittagsvorstellungen ohne Anspruch auf jedes Extrahonorar mitzuwirken" und „das Mitglied verpflichtet sich zur Mitwirkung in allen von der Bühnenleitung angeordneten Proben, Vorstellungen, Festspielen, Konzerten, lebenden Bildern und zur Komparserie."

Ich habe dieses aus einem tatsächlich vollzogenen Vertrag wörtlich angeführt, um zu zeigen, wie sehr berechtigt die Forderung der Bühnenkünstler (vertreten durch die Bühnengenossenschaft und den Chorsängerverband) nach einem staatlichen Theatergesetze ist. Mag es bei vielen Theatern mit den Kontrakten besser bestellt sein, so sind die meisten doch mit einer gerechten Abwägung der Rechte und der Pflichten arg im Rückstande. Die Tatsache allein, daß der Bühnenverein bei 44 von etwa 60 befragten Theatern das einseitige Kündigungsrecht hat feststellen müssen, sagt genug. Und was sind schließlich die sechzig Theater gegen die Zahl der sonst noch bestehenden! Wieviel mehr Willkür erhebt da noch im Schatten keck ihr Haupt!

Schauen wir uns nun noch die Fürsorgeeinrichtungen für Krankheit, Invalidität und Tod der Chorsänger an!

Zunächst muß festgestellt werden, daß bisher die Chorsänger — obwohl zu den Privatangestellten zählend — von der staatlichen Invaliditäts- und Altersversicherung ausgeschlossen waren. Der Grund hierfür? Keiner begreift ihn. Jeder selbständige Gesangs-, Geigen- oder Klavierlehrer, der von Haus zu Haus geht und das versicherungsfreie Einkommen nicht erreicht, muß seine Marken kleben. Bei dieser kuriosen Einrichtung hat man die Chorsänger, die tatsächlich ein viel weniger gesichertes Einkommen haben, vollständig vergessen; und obgleich sie schon im Jahre 1902 an den Reichstag petitioniert haben, daß sie dem Invaliden- und Altersversorgungsgesetz und dem Unfall- und Krankenversicherungsgesetz unterstellt werden möchten, sind sie soweit noch vogelfrei. Indessen darf man wohl hoffen, daß diesem Zustande bald ein Ende bereitet werden wird.

Man bedenke doch nur, daß der ganze Sängerberuf unter den Schrecken des Alters mehr als die meisten andern Berufe leidet. Wenn die Stimme rostig wird oder der Leib die Formen der Jugend verliert, ist eigentlich die Zeit für den Bühnensänger gekommen, aus der Öffentlichkeit zu verschwinden. Ist er ein Heldentenor gewesen, so kann er sich von seinem Einkommen genügend fürs Alter erspart haben; hat er etwas Tüchtiges gelernt, so gibt ihm vielleicht der Gesangunterricht Gelegenheit, sein Brot weiter zu verdienen. Daß die Chorsänger keine Heldentenors-Gagen eintaschen, wissen wir; daß die wenigsten von ihnen soweit geschult sind, daß sie

andere unterrichten könnten, kann uns jede Bühne an jedem Tage lehren. Was ist die Folge? Sie sind gezwungen, über ihre Zeit hinaus im Bühnendienste auszuharren; die Direktoren behalten sie teils aus Gutmütigkeit, teils aus Gewinnsucht, weil sie die abgenutzten Leute erfolgreich in ihren Gagenansprüchen hinunterdrücken können. Schneller als bei den ausreichend versorgten Solisten schwindet bei dem ärmlich besoldeten Chorsänger Schönheit der Stimme und des Leibes. Daran denke, du nur mit den Ohren, nicht mit dem Herzen horchendes Publikum, wenn dich ein rauher Klang aus alter Chorsängerkehle entrüstet! Und wenn es schließlich garnicht mehr angeht, sie als Sänger oder Statisten zu verwenden, so stehen die allermeisten der Chorsänger brotlos auf der Straße — weil weder der Staat, noch die Arbeitgeber daran denken, ihnen eine Altersrente zu sichern.

Nun hat zwar der Chorsängerverband eine Pensions- und Sterbekasse für seine Mitglieder eingerichtet. Indessen, kärglich wie bei dem geringen Einkommen die Beiträge sein müssen, so kärglich fallen, zumal bei der stetig wachsenden Zahl von Pensionären, die Renten schließlich aus.

Bei einer Reihe von Theatern bestehen örtliche Pensionskassen mit Versicherungszwang für die Leitung und die Mitglieder. Diese Einrichtung ist zweifellos ein großer sozialer Fortschritt, leidet indessen unter allerhand schwer zu beseitigenden versicherungstechnischen Schwerfälligkeiten, die seine Wohltaten mindern. Vor allem hindern sie die Freizügigkeit der Künstler, da sie vom Angestellten eine gewisse, und zwar ziemlich lang bemessene, Wartezeit fordern, ehe sie die Nutznießung gewähren; die Freizügigkeit ist aber ein Mittel zur Verbesserung ihrer Lage, das man den Chorsängern bei den jetzigen Honorarverhältnissen so weit wie möglich unverkürzt erhalten muß. Außerdem aber sind, bei dem absolut zu niedrigen Einkommen, die Beiträgeabzüge von der Gage im Verhältnisse viel zu hoch. Ist nun ein Mitglied aus irgend einem Grunde gezwungen, das pensionsberechtigte Engagement vorm Ablauf der Wartezeit zu verlassen, so verfallen entweder die eingezahlten Beiträge der Kasse oder sie werden nur in ihrer tatsächlichen Höhe, ohne Zins und ohne Zuschuß der Leitung, dem scheidenden Mitgliede zurückgezahlt; in jedem Falle verfallen die Ansprüche auf die Invalidität- oder Altersversorgung, also das, um dessentwillen der Sänger die ihn drückende Last des monatlichen Beitragsabzuges getragen hat, und er muß an einem andern Theater mit den Beiträgen von vorn anfangen. Will's das Unglück — und es will es sehr häufig — so zieht solch ein Pechvogel von Bühne zu Bühne, zahlt seine Kassenbeiträge und sitzt am Ende ohne Pension auf dem Trocknen.

So sehr man geneigt sein mag, das Bestehen von örtlichen Pensionskassen gegenüber der überwiegenden Zahl vollständig pensionsloser Theater als gut und edel zu preisen, so kann man ihm doch leider nicht zu-

erkennen, das Ideal einer Versicherung zu bilden. Und wieviele Theater sind es denn auch, die die Vergünstigung der Pension bieten? Von den 84 Theatern, die in der Statistik der Chorsänger aufgeführt werden,[1]) haben nur 27 Theater Pensionsberechtigung. Hiervon sind 16 Hoftheater. Die übrigen elf sind die Theater zu Bremen, Brünn, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Halle a. S., Hamburg (Stadttheater), Köln a. Rh., Leipzig, Prag (Deutsches Landestheater), Riga und Straßburg i. E. (Stadttheater). Wie verschieden der Modus der Versicherung bei den einzelnen Bühnen ist, kann man schon aus dem Berichte des Bühnenvereines über die Verhältnisse an 60 Theatern ein wenig erkennen, der über das Kapitel „Pensionen" die folgende Mitteilung enthält:

„25 Theater besitzen eine Pensionskasse für die Chormitglieder, 35 Theater nicht. Die Höhe der Pensionen ist natürlich bei den einzelnen Theatern ganz verschieden. Eine Statistik läßt sich hier kaum aufstellen. Auch die Beiträge, die die Chormitglieder an die Pensionskasse zu leisten haben, sind für jedes Theater in einer besonderen Art festgesetzt. Keinerlei Beiträge verlangen Berlin, Hannover, Stuttgart. Dresden verlangt bei einem Gehalt von 900 Mk. an 24 Mk. jährlich, Brünn 20 Mk. jährlich, die beiden Frankfurter Stadttheater 18 Mk. jährlich, zahlreiche andere Theater nehmen 1—4% der Gage oder des Gesamteinkommens. Je nach dem Lebensalter beim Eintritt verlangt Köln 1—2%, Wien (Deutsches Volkstheater) 5—7½%, München 10—12 Mk. (durchschnittlich 12 Mk.) monatlich, Weimar 1% bei 300—600 Mk., 2% bei 601—1000 Mk., 2½% von 1001—2000 Mk."

Auch diese Zahlen sind geschwätzig, wie die der Einkommen. Die Masse der Theater hat überhaupt keine Versorgungskasse für seine alternden Mitglieder, und die sie führen, fordern fast alle — mit der glänzend rühmlichen Ausnahme der Hoftheater in Berlin, Hannover und Stuttgart — erschreckend hohe Beiträge von den Mitgliedern. Beim Münchner Hoftheater glaubt man zuerst an einen Druckfehler im Bühnenvereins-Berichte, aber die Chorsängerstatistik bestätigt den enormen Abzug von monatlichen 12 Mk., das sind also im Jahre 144 Mk.! Hält man zu diesen Zahlen noch die Buntscheckigkeit in der Höhe der Pensionen, so kommt man unweigerlich zum Schlusse, daß die Invaliditäts- und Altersversorgung einer einheitlichen Regelung durchs Reichsgesetz bedarf. In welcher Weise dies geschehen wird, läßt sich natürlich nicht voraussagen; im allgemeinen wird man sich wohl den Ausführungen Max Pateggs in No. 14 der „Deutschen Bühnen-Genossenschaft" vom 5. April 1907 anschließen, in denen die Hoffnung ausgedrückt wird, daß sich das Reich mit der Einführung des Versicherungszwanges begnügen, nicht aber die staatliche Zwangs-Versicherung fordern werde. Dies wäre auch deshalb zu wünschen, weil in der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher

[1]) Man erinnere sich jedoch, daß wir 263 deutsche Bühnen haben.

Bühnen-Angehöriger ein vortreffliches Institut besteht, das die allgemeine obligatorische Versicherung der Bühnenmitglieder übernehmen könnte. Das würde nicht nur dieses segensreiche Institut großartig erweitern, sondern auch für alle Theater die schwierige Frage aufs einheitlich Einfachste lösen.

Ebenso wie die Altersversicherung muß die Behandlung der Krankheitsfrage reichsgesetzlich geregelt werden. Der Bühnenvereins-Bericht verrät, daß von 60 Theatern nur 25 während der Dauer der Krankheit dem Mitgliede die volle Gage weiterzahlen.

Im übrigen zahlen die volle Gage nur für 14 Tage 12 Theater, nach Bühnenvereins-Kontrakt 7 Theater, für 3 Monate Stuttgart, über 5 Monate Bremen, für 3 Wochen Plauen, für 4 Wochen das Wiener Raimundtheater, während der Dauer des Vertrages Lübeck, bis Ende der Spielzeit Altenburg. Genauere Angaben darüber, in welcher Weise die Reduktion erfolgt, machen nur wenige Theater. Es zahlen die Hälfte der Gage

nach 8 Tagen Kolmar,
„ 14 „ Elberfeld, Halle, Kiel, Mainz, Stralsund,
„ 3 Wochen Augsburg, Plauen,
„ 4 „ Wien (Raimundtheater),
„ 2 Monaten Kassel,
„ 3 „ Karlsruhe.

Stuttgart zahlt nach 3 Monaten (bis 6 Monate) zwei Drittel der Gage. Hamburg zahlt nach 14 Tagen halbe Gage, nach 28 Tagen ein Drittel.

Welche Willkür, welche Härte auch hier! Und auch hier lauert das Gespenst der Kündigung am Bette des Kranken. Wie gewissenlos — anders kann man die Sache nicht nennen! — so ein vom Gesetze nicht gezügelter Theaterleiter handeln kann, sieht man aus den Verträgen eines süddeutschen Direktors, aus deren Bestimmungen die Chorverbandszeitung u. a. den folgenden Absatz veröffentlicht hat: „Bei Erkrankungen oder sonstigen Dienstunfähigkeiten behält sich die Direktion das Recht vor, nach Ablauf des dritten Tages die Bezüge teilweise oder gänzlich zu sistieren."

Elend in der besten Lebenszeit, größeres Elend im Alter: das ist das Los der deutschen Chorsänger, wie es uns aus diesen trocknen Zahlenreihen und Erzählungen angrinst. Fürwahr, hat nicht die ganze Allgemeinheit nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, eine Besserung dieses Loses zu verlangen, unnachsichtlich zu verlangen? Müssen nicht die gesetzgebenden Körperschaften, Bundesrat und Volksvertretung, den mißachteten Bringern der Freude ein menschliches Los zu bereiten suchen?

Gewiß, die Verbesserung der Einkommen und die obligatorische Versicherung legen den Theatern neue Lasten auf. Aber wird nicht sündhaft auf der einen Seite das Geld hinausgeworfen, das auf der andern Seite ethischen und ästhetischen Segen verbreiten könnte? An greulich ge-

schmacklose Ausstattung unsrer nach dem üblen italienischen Rangtheater gebauten deutschen Theater, an überflüssigen, unkünstlerischen Prunk, der aller Geschmackskultur höhnt, verschwendet man das Geld, das für die „Handlanger" der Bühne verwendet werden müßte. An Theaterdirektoren, die man am Gewinne teilnehmen läßt, verschwendet man das Geld, anstatt überall Staats- und Stadttheater einzurichten mit Intendanten, die einen festen Sold von meinetwegen 10—15000 Mk. zu beziehen hätten. An sinnlose Dekorationen verschwendet man Geld. An ein Ballet, das seiner Aufgabe schon lange nicht mehr gerecht wird, verschwendet man Geld. Und vor allem verschwendet man es an Heldentenöre und ähnliche Solisten, denen der Übermut mit der Höhe der Stimme wächst.

Rechnet einmal zusammen, was an allen diesen Posten eingespart werden könnte, und setzt das billige Verlangen der Chorsänger dagegen, ob nicht, wenn dieses erfüllt ist, noch ein glänzender Saldo bleibt!

Was namentlich die unerhörten Forderungen der Tenöre angeht, so erinnert sich wohl jeder noch des bereits typisch anmutenden Falles, daß ein Künstler das Engagement an einer der ersten Kunststätten Europas ausschlug, obgleich ihm 60000 Mk. bei vier vollen Monaten Urlaub angetragen wurden. Amerikas Dollarsonne blendet diese Berückten. Der Mann, der uns ein deutsches Kunstwerk gegen alles Gewissensrecht geraubt hat, ist es auch, der die deutschen Bühnen von ihren Künstlern entvölkert. Hier müssen sich die deutschen Bühnenleiter selbst helfen. Was die Vernunft nicht ausrichtet, muß der Zwang erreichen. Wie wäre es mit einem Kartell der deutschen Theater, jedem Auslandfahrer das Engagement zu verweigern? Und weiter, die Gagensätze zu stipulieren? Mit ihrer wahnwitzigen Konkurrenz hetzen die Theaterleiter die Kunst selbst zu Tode.

Könnte man doch die Gewissen wach rütteln, vermöchten doch Worte die Gedanken tragen, mit dem ewigen Kreislaufe des Schlendrians Zufriedenen aus ihrem sinnlosen Schlafe zu erwecken! Am Elend der Chorsänger zeigt sich das Übel, das an der deutschen Bühnenkunst nagt und endlich die Wurzel des stolzen Baumes ganz zerfressen wird: das Streben nach Gewinn, das die Kunst verdrängt. Darum reicht auch die soziale Frage der Chorsängerverhältnisse weit über die engen Grenzen der Interessen eines einzelnen Standes hinaus und geht die Allgemeine an. Denn sie ist nur ein Symptom der Krankheit, die das deutsche Theater nicht bloß bedroht, sondern bereits schleichend erfaßt hat.

Bühnen-Angehöriger ein vortreffliches Institut besteht, das die allgemeine obligatorische Versicherung der Bühnenmitglieder übernehmen könnte. Das würde nicht nur dieses segensreiche Institut großartig erweitern, sondern auch für alle Theater die schwierige Frage aufs einheitlich Einfachste lösen.

Ebenso wie die Altersversicherung muß die Behandlung der Krankheitsfrage reichsgesetzlich geregelt werden. Der Bühnenvereins-Bericht verrät, daß von 60 Theatern nur 25 während der Dauer der Krankheit dem Mitgliede die volle Gage weiterzahlen.

Im übrigen zahlen die volle Gage nur für 14 Tage 12 Theater, nach Bühnenvereins-Kontrakt 7 Theater, für 3 Monate Stuttgart, über 5 Monate Bremen, für 3 Wochen Plauen, für 4 Wochen das Wiener Raimundtheater, während der Dauer des Vertrages Lübeck, bis Ende der Spielzeit Altenburg. Genauere Angaben darüber, in welcher Weise die Reduktion erfolgt, machen nur wenige Theater. Es zahlen die Hälfte der Gage

nach 8 Tagen Kolmar,
„ 14 „ Elberfeld, Halle, Kiel, Mainz, Stralsund,
„ 3 Wochen Augsburg, Plauen,
„ 4 „ Wien (Raimundtheater),
„ 2 Monaten Kassel,
„ 3 „ Karlsruhe.

Stuttgart zahlt nach 3 Monaten (bis 6 Monate) zwei Drittel der Gage. Hamburg zahlt nach 14 Tagen halbe Gage, nach 28 Tagen ein Drittel.

Welche Willkür, welche Härte auch hier! Und auch hier lauert das Gespenst der Kündigung am Bette des Kranken. Wie gewissenlos — anders kann man die Sache nicht nennen! — so ein vom Gesetze nicht gezügelter Theaterleiter handeln kann, sieht man aus den Verträgen eines süddeutschen Direktors, aus deren Bestimmungen die Chorverbandszeitung u. a. den folgenden Absatz veröffentlicht hat: „Bei Erkrankungen oder sonstigen Dienstunfähigkeiten behält sich die Direktion das Recht vor, nach Ablauf des dritten Tages die Bezüge teilweise oder gänzlich zu sistieren.“

Elend in der besten Lebenszeit, größeres Elend im Alter: das ist das Los der deutschen Chorsänger, wie es uns aus diesen trocknen Zahlenreihen und Erzählungen angrinst. Fürwahr, hat nicht die ganze Allgemeinheit nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, eine Besserung dieses Loses zu verlangen, unnachsichtlich zu verlangen? Müssen nicht die gesetzgebenden Körperschaften, Bundesrat und Volksvertretung, den mißachteten Bringern der Freude ein menschliches Los zu bereiten suchen?

Gewiß, die Verbesserung der Einkommen und die obligatorische Versicherung legen den Theatern neue Lasten auf. Aber wird nicht sündhaft auf der einen Seite das Geld hinausgeworfen, das auf der andern Seite ethischen und ästhetischen Segen verbreiten könnte? An greulich ge-

erübrigen konnte. Die Menge der Korrespondenzen aus den drei Jahren 1816, 1817, 1818 ist so groß, daß sie allein den vorliegenden, 300 Seiten starken, dritten Band von Kalischers Gesamtausgabe füllt. Mehr als in früherer Zeit modifiziert Beethoven in dieser Epoche seine briefliche Redeweise nach der geistigen und gesellschaftlichen Stellung der Empfänger seiner Briefe. Erhaben spricht der Priester der Kunst zu den Künstlern und zum Geistesadel. Sein sprühender, derber Humor zieht sich mehr in die Schreiben an seine intimsten Freunde zurück. Der im Herzen demokratisch gesinnte Mann des Fortschritts muß sich — der Not gehorchend — zu glatten Höflingsworten gegen seinen hochgeborenen Schüler Erzherzog Rudolf verstehen. Ängstlich und mit fast mütterlicher Teilnahme verfolgt Beethoven als Vormund seines geliebten Neffen Karl in den Briefen an dessen Pensionsvater Giannatasio del Rio Wohl und Wehe des Knaben. Im Schiffbruch seines Hauswesens, namentlich in dem furchtbaren Dienstbotenjahre 1817, ruft der ratlose alte Junggesell immer von neuem „in Eil" und Verzweiflung die gütige Frau Nanette Streicher um Rat und Hilfe an: ein bunter Reigen von Großem und Kleinem, von Erhabenem und Alltäglichem, — aber alles überstrahlt vom Seelenadel des reinen Menschen, dessen Muster, wie er selbst gesagt, Sokrates und Jesus waren. — Der Herausgeber, Dr. Alfr. Chr. Kalischer, bietet auch in dem vorliegenden Bande außer dem bekannten Briefmaterial eine Anzahl bisher unveröffentlichter Briefe. Unter letzteren sind die an die Familie Brentano wohl am interessantesten. Eine auf innigstem gegenseitigen Verständnis beruhende Freundschaft verknüpfte Beethoven mit dieser Familie. Das spricht sich in allen seinen Schreiben an sie aus, besonders aber in jenem, in dem er ihren Wegzug von Wien nach Frankfurt a. M. beklagt, der ihn des liebsten Umganges beraubt habe (No. 627). An der Ausgabe der Briefe durch Kalischer ist wieder die schon oft gerühmte peinliche Genauigkeit hervorzuheben, mit der ein möglichst reiner, der Originalfassung der Briefe entsprechender Text hergestellt worden ist. Das Zurückgehen auf die handschriftlichen Quellen erwies sich besonders bei den Briefen an Frau Nanette Streicher als angebracht. Hatte doch Ludwig Nohl, wie sich dabei herausstellte, diese Briefe in der willkürlichsten Weise für seine Ausgabe redigiert. Mit großen Auslassungen, in Bruchstücke zerpflückt und zum Teil anders zusammengestellt, wurden sie von ihm in „heilloser Verwirrung" dargeboten. Diese ist in Kalischers Ausgabe beseitigt. Hier finden sich die Briefe getreu nach den handschriftlichen Vorlagen in ihrer ursprünglichen Fassung abgedruckt. Kalischers Erläuterungen sind stofflich sehr reichhaltig. Mancherlei wird darin beigebracht, was den Brieftext gleichsam illustriert. So das amüsante „Promemoria zur Einrichtung einer eigenen Haushaltung Beethovens." Wie sich darin der Meister willig über seine Pflichten als Dienstherr belehren läßt, das gibt ein tragikomisches Seitenstück zu der Dienstbotenmisere, die in dem voraufgehenden Briefe zur Sprache kommt (No. 518). Nützlich ist die Beifügung einzelner an Beethoven gerichteter Briefe. So liefert das unter No. 534 abgedruckte Schreiben von Neate bemerkenswerte Aufschlüsse über Beethovens Beziehungen zu seinen englischen Verlegern und Freunden. Auch das bisher nur in der „Sophienausgabe" veröffentlichte Antwortschreiben Goethes auf Beethovens bekannten Huldigungsbrief an den Dichterfürsten ist mit Recht in Kalischers Erläuterungen aufgenommen worden (No. 615). Interessant ist ferner die Mitteilung eines Passus aus dem sogen. Fischhoffschen Manuskript über die Reise nach London, die Beethoven sein Leben lang projektierte (No. 655). Danach kam die Reise nicht zustande, weil Beethoven die „mindestens" dazu erforderlichen drei Reisebegleiter: einen Arzt, einen Freund und einen Diener, nicht finden konnte. Das mag einer der Gründe für das Unterbleiben der Reise gewesen sein. Ein anderer, wohl noch triftigerer Grund war aber gewiß seine Vormundschaft für Karl, die den übergewissenhaften Meister nicht von Wien abkommen ließ.

BÜCHER

66. **Bayreuther Briefe von Richard Wagner (1871—1883). Herausgegeben von C. Fr. Glasenapp. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1907.**

Die Bayreuther Briefe sind an die hervorragenden Mithelfer bei Begründung der Bühnenfestspiele gerichtet, an Feustel, Heckel, Muncker, Brandt und an einige andere dabei beteiligte Männer, wie Friedrich Schön, den Verwalter des Bayreuther Stipendienfonds, und an die Maler J. Hoffmann und Doepler. Feustel und Muncker waren die beiden Hauptstützen des Verwaltungsrates der Bühnenfestspiele, Heckel der Begründer des ersten Wagnervereins, Brandt der fördernde Mitarbeiter bei der Maschineneinrichtung im besonderen und beim Theaterbau im ganzen. Somit kommen fast alle mit den Festspielen zusammenhängenden Fragen in den Briefen zur Sprache. Man bewundert Wagners allumfassenden Blick, seinen von den schlimmsten Erfahrungen wohl vorübergehend bedrückten, aber nimmermehr gebeugten Mut, seinen unerschütterlichen künstlerischen Hochflug, der ihn aus den Nöten des Festspieles von 1876 doch wieder zu neuer Tat, zur Schöpfung des „Parsifal", emporhob. Die Bayreuther Briefe sind die wichtigsten Quellen für die beiden letzten Bände von Glasenapps Biographie. Wir begrüßen es mit besonderer Freude, daß wir die Urkunden selbst neben der darauf begründeten Darstellung besitzen. — Die meisten Briefe waren bereits bekannt; die an Feustel und Muncker waren in den „Bayreuther Blättern" 1886, 1900 und 1903 erschienen, die an Heckel 1899 in Buchform. Neu sind die an Brandt. Aber die Briefe wirken in der jetzigen zusammenhängenden und bequemen, durch Anmerkungen erläuterten Erscheinungsform noch viel eindringlicher. Glasenapp schreibt mit Recht: „Es ist unter sämtlichen vorhandenen Sammlungen von Briefen des Meisters nicht leicht eine wichtigere, geschichtlich bedeutungsvollere denkbar als diese, in der wir sein persönliches Dasein, Ringen, Kämpfen und Leiden in so unmittelbarer Verbindung mit seinem reformatorischen Lebenswerke verknüpft antreffen; aus der wir andererseits die ernste, überlegene, dann wieder traulich humorvolle, feurige und anfeuernde, immer aber von herzlichster Dankbarkeit für alle ihm geleisteten Dienste erfüllte und getragene Art seines Verkehrs mit diesen treuen Helfern und Mitarbeitern aus unmittelbarem Miterleben kennen lernen." Die Heranziehung von Wagners Briefen an die mitwirkenden Künstler, an die Dirigenten und Sänger, unterblieb absichtlich und grundsätzlich, weil dadurch die Aufmerksamkeit vom Bayreuther Festspiel im allgemeinen auf die Dramen selber, auf „Ring" und „Parsifal", abgelenkt worden wäre. Vielleicht folgt noch einmal ein zweiter Band von Bayreuther Briefen, der diese hochwichtige Seite behandelt. Die Ausstattung des Buches ist schön und vornehm, nur weicht das Format von dem bisher für die großen Wagnerschen Briefsammlungen üblichen ab. **Prof. Dr. W. Golther**

67. **Alfr. Chr. Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. III. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1907.**

Mit dem Ruhme Beethovens mehrten sich auch seine Korrespondenzen. Man staunt, wieviel Zeit und Mühe der vielbeschäftigte Meister noch für das Briefschreiben

erübrigen konnte. Die Menge der Korrespondenzen aus den drei Jahren 1816, 1817, 1818 ist so groß, daß sie allein den vorliegenden, 300 Seiten starken, dritten Band von Kalischers Gesamtausgabe füllt. Mehr als in früherer Zeit modifiziert Beethoven in dieser Epoche seine briefliche Redeweise nach der geistigen und gesellschaftlichen Stellung der Empfänger seiner Briefe. Erhaben spricht der Priester der Kunst zu den Künstlern und zum Geistesadel. Sein sprühender, derber Humor zieht sich mehr in die Schreiben an seine intimsten Freunde zurück. Der im Herzen demokratisch gesinnte Mann des Fortschritts muß sich — der Not gehorchend — zu glatten Höflingsworten gegen seinen hochgeborenen Schüler Erzherzog Rudolf verstehen. Ängstlich und mit fast mütterlicher Teilnahme verfolgt Beethoven als Vormund seines geliebten Neffen Karl in den Briefen an dessen Pensionsvater Giannatasio del Rio Wohl und Wehe des Knaben. Im Schiffbruch seines Hauswesens, namentlich in dem furchtbaren Dienstbotenjahre 1817, ruft der ratlose alte Junggesell immer von neuem „in Eil" und Verzweiflung die gütige Frau Nanette Streicher um Rat und Hilfe an: ein bunter Reigen von Großem und Kleinem, von Erhabenem und Alltäglichem, — aber alles überstrahlt vom Seelenadel des reinen Menschen, dessen Muster, wie er selbst gesagt, Sokrates und Jesus waren. — Der Herausgeber, Dr. Alfr. Chr. Kalischer, bietet auch in dem vorliegenden Bande außer dem bekannten Briefmaterial eine Anzahl bisher unveröffentlichter Briefe. Unter letzteren sind die an die Familie Brentano wohl am interessantesten. Eine auf innigstem gegenseitigen Verständnis beruhende Freundschaft verknüpfte Beethoven mit dieser Familie. Das spricht sich in allen seinen Schreiben an sie aus, besonders aber in jenem, in dem er ihren Wegzug von Wien nach Frankfurt a. M. beklagt, der ihn des liebsten Umganges beraubt habe (No. 627). An der Ausgabe der Briefe durch Kalischer ist wieder die schon oft gerühmte peinliche Genauigkeit hervorzuheben, mit der ein möglichst reiner, der Originalfassung der Briefe entsprechender Text hergestellt worden ist. Das Zurückgehen auf die handschriftlichen Quellen erwies sich besonders bei den Briefen an Frau Nanette Streicher als angebracht. Hatte doch Ludwig Nohl, wie sich dabei herausstellte, diese Briefe in der willkürlichsten Weise für seine Ausgabe redigiert. Mit großen Auslassungen, in Bruchstücke zerpflückt und zum Teil anders zusammengestellt, wurden sie von ihm in „heilloser Verwirrung" dargeboten. Diese ist in Kalischers Ausgabe beseitigt. Hier finden sich die Briefe getreu nach den handschriftlichen Vorlagen in ihrer ursprünglichen Fassung abgedruckt. Kalischers Erläuterungen sind stofflich sehr reichhaltig. Mancherlei wird darin beigebracht, was den Brieftext gleichsam illustriert. So das amüsante „Promemoria zur Einrichtung einer eigenen Haushaltung Beethovens." Wie sich darin der Meister willig über seine Pflichten als Dienstherr belehren läßt, das gibt ein tragikomisches Seitenstück zu der Dienstbotenmisere, die in dem voraufgehenden Briefe zur Sprache kommt (No. 518). Nützlich ist die Beifügung einzelner an Beethoven gerichteter Briefe. So liefert das unter No. 534 abgedruckte Schreiben von Neate bemerkenswerte Aufschlüsse über Beethovens Beziehungen zu seinen englischen Verlegern und Freunden. Auch das bisher nur in der „Sophienausgabe" veröffentlichte Antwortschreiben Goethes auf Beethovens bekannten Huldigungsbrief an den Dichterfürsten ist mit Recht in Kalischers Erläuterungen aufgenommen worden (No. 615). Interessant ist ferner die Mitteilung eines Passus aus dem sogen. Fischhoffschen Manuskript über die Reise nach London, die Beethoven sein Leben lang projektierte (No. 655). Danach kam die Reise nicht zustande, weil Beethoven die „mindestens" dazu erforderlichen drei Reisebegleiter: einen Arzt, einen Freund und einen Diener, nicht finden konnte. Das mag einer der Gründe für das Unterbleiben der Reise gewesen sein. Ein anderer, wohl noch triftigerer Grund war aber gewiß seine Vormundschaft für Karl, die den übergewissenhaften Meister nicht von Wien abkommen ließ.

68. **Dr. Gerhard von Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1907.**

Von den 1874 erschienenen Beethoven-Erinnerungen von Breunings, die neben Wegeler-Ries' „Biographischen Notizen" und Schindlers Biographie eine der Hauptquellen aller Beethovenwissenschaft bilden, war seit langem eine Neuauflage nötig. Der Verfasser selbst bereitete eine solche vor, doch verhinderte sein Tod (1892) ihr Zustandekommen. Nun hat die Verlagshandlung Schuster & Loeffler das Unternehmen zur Ausführung gebracht. Die von ihr veranstaltete Neuausgabe des Buches wurde von dem rühmlichst bekannten Beethovenforscher Dr. Alfr. Chr. Kalischer besorgt. Dieser hat dabei alle Verbesserungen und Ergänzungen, die sich Gerhard von Breuning zu diesem Zwecke aufgezeichnet, in gewissenhafter Weise benutzt. Der Neudruck ist mithin als authentische zweite Auflage des Werkes zu betrachten, als die sie auch von den Hinterbliebenen des Verfassers, den „Geschwistern von Breuning", in einem Vorwort sanktioniert wird. Der Herausgeber, Dr. Kalischer, hat noch ein übriges getan, indem er dem Text zahlreiche Erläuterungen und Exkurse beigab und mancherlei Hinweise auf neuere Ergebnisse der Beethovenforschung hinzufügte. Im Anhang brachte er zwei völlig in Vergessenheit geratene Beethoven betreffende Aufsätze von Breunings zum Abdruck. Der erste führt den Titel: „Aus Beethovens Konversationsheften", der zweite handelt über „Die Schädel Beethovens und Schuberts". Die Wiedergabe und Verwertung der in dem ersten Artikel enthaltenen Gespräche Beethovens mit Grillparzer und mit Kuffner ist freilich heute durch die umfassenden, die gleichen Stoffe behandelnden Studien Kalischers überholt. Dagegen enthält der zweite Aufsatz, über die Schädel der beiden Tondichter, interessante Beobachtungen und noch jetzt beherzigenswerte Anregungen. — Während der ersten Auflage des Werkes nur zwei bescheidene Photographieen beigegeben waren, schmücken die zweite zehn vorzügliche Bildnisblätter. Alle wichtigen Glieder der Familie von Breuning, die uns aus der Geschichte Beethovens teuer geworden sind, treten im Bilde vor uns hin. Der prächtige Charakterkopf Gerhards beschließt die Reihe. Auch die Aufnahme der Porträts der Gräfinnen Guicciardi und Erdödy ist mit Dank zu begrüßen. Spielen diese edlen Frauen auch in den Erinnerungen von Breunings keine Rolle, da sie in viel früherer Zeit mit Beethoven in Berührung kamen als der Verfasser, so erwecken ihre Bilder doch auch an diesem Orte Teilnahme, zumal sie nach wenig bekannten, wundervollen Originalen hergestellt sind. — Die Ausstattung des Buches ist vornehm. Im ganzen stellt sich der Neudruck als vollwertiges Seitenstück zu dem der „Biographischen Notizen" von Wegeler-Ries dar, der vor Jahresfrist von der gleichen Verlagsanstalt herausgegeben wurde.

Dr. Hans Volkmann

MUSIKALIEN

69. **Wilhelm Kienzl: In Knecht Ruprechts Werkstatt. op. 75. Ein Weihnachtsmärchenspiel in einem Akt für Schule, Haus und Bühne. Dichtung von Hildegard Voigt. Verlag der Musikwelt, Groß-Lichterfelde.**

Wilhelm Kienzl betrat mit diesem Opus keinen unbebauten, jungfräulichen Boden. Eine ganze Anzahl zum Teil nicht unbekannter Musiker hat bereits auf diesem Gebiete des „Kinderspiels" eine Literatur geschaffen. Humperdinck, Reinecke, Erdmannsdörfer, Pfitzner sind nur einige klangvolle Namen. Aber noch keiner von ihnen hat wirklich gezeigt, daß ein künstlerisches Bedürfnis vorhanden war, dem mit solchen Werken abgeholfen werden mußte. Aber davon abgesehen ist die Hauptfrage die, ob der betreffende

Musiker feinfühlig und taktvoll genug war, eine sorgfältige Grenze zwischen einfach und einfältig, zwischen naiv und platt zu ziehen. Einen verläßlichen, alle Zeit gültigen Maßstab dafür hat uns Schumann gegeben. Nicht nur in seinen Kinderszenen. Mehr noch in seinen anderen Stücken für kleine und große Kinder. Wie vornehm und zurückhaltend, wie gewählt ist hier seine Ausdrucksweise! Und mit diesem Maßstab gemessen, kann Kienzl mit seiner Musik nicht ganz gut wegkommen. Jedenfalls aber immer noch besser als Hildegard Voigt mit ihrem Textbuch, in dem Knecht Ruprecht, weiße Mäuse, der Weihnachtsengel, Brieftauben, acht kleine Sonnen- und acht kleine Mondstrahlen nebst anderen Zutaten ein paar Szenen zusammenreimen. Natürlich fehlt auch das nötige kirchlich-christliche Pigment mit dem bekannten „Ehre sei Gott" usw. nicht. Kienzl gibt mit seiner Musik selten mehr als alltägliche Scheidemünze. Wer daran seine Freude hat, dem wollen wir sie nicht nehmen. Aber ernste, ehrliche Kunstfreunde können sich von einer solchen Art, Musik zu machen, doch wohl kaum angezogen fühlen. Im kleinsten Rahmen etwas Neues zu geben, in der engsten Form eine eigene persönliche Note anklingen zu lassen — das ist jene Beschränkung, in der sich der Meister zeigt. Und da versagt eben Kienzl. Nur ganz selten erhebt er sich über das Alltägliche, das Ewiggestrige. Und gerade heutzutage besteht doch der Satz zu vollstem Rechte, daß für die Jugend nur das Beste gut genug ist. Dr. Hugo Daffner

70. Karl Thiel: Vier größere Motetten für gemischten Chor a cappella, op. 9. Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

Die vokalen Vorzüge, die den bedeutenden Wert des Thielschen „Bußpsalm" bestimmen, bieten auch den Maßstab zur kritischen Einschätzung seiner vier größeren Motetten für gemischten Chor a cappella: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" (sechsstimmig), „Wer da glaubet und getaufet ist", „Erbarm' dich mein, o Gott" und „Befestige, o Gott, was du in uns gewirkt hast" (die drei letztgenannten Chöre sämtlich fünfstimmig). Im ersten und im vierten Chore prägt der Komponist eigene, originelle Melodieen und Rhythmen zu ausdrucksvollen Themen, mit denen er die in den Anfangsworten der vertonten Texte bereits angedeuteten Stimmungsgebiete allzeit meisterhaft, und zwar in satten Klängen schildert, während er in der zweiten und der dritten Motette die motivische Grundlage zur Linienführung und Harmonik zwei Weisen des gregorianischen Chorals entlehnt: der kirchlichen Credo-Intonation „Credo in unum Deum" und dem ersten Psalmtone. Haftet der Melodie des gesungenen Credo-Anfanges eine ganz eigenartige Festigkeit an, die das laut angestimmte Glaubensbekenntnis geradezu in festlicher Größe erscheinen läßt, so wird man dem an zweiter Stelle genannten Psalmtone zweifellos eine ganz seltsame dramatische Entschlossenheit in der Deklamation zugestehen müssen, und diesen grundverschiedenen, überaus eigenartig markigen Zuschnitt der vom römischen Choralbuche gebotenen Themen hat sich Thiel in echt künstlerischer Art für seine Zwecke dienstbar gemacht. Genau so, wie der Künstler den aus eigenem Bronnen geschöpften Motiven während des Aufbaues der Kompositionen unbedingt nach Form und Inhalt treu bleibt, indem er den melodischen Grundstoff für ein bestimmtes Werk stets auch nur ganz bestimmten, die äußere und poetische Einheitlichkeit des Opus garantierenden Klangmaterialien entnimmt, genau so fein weiß Karl Thiel auch bei seinen „über ein fremdes Motiv komponierten" Arbeiten die Fäden des kontrapunktisch reichen Gespinstes im Sinne des fremden, antiken Melodikers stilgetreu und doch nicht steif, echt in der Farbe, und trotzdem nicht gekünstelt antiquiert fortzuspinnen, und das schuf auch in diesem Falle wieder vier scharf von einander sich abhebende, ganz in sich abgeschlossene, warmblütige Stimmungsbilder. Als besonderes Verdienst sei dem Komponisten auch hier wieder die glückliche Verwendung herzhafter homophoner Sätze neben der breit ausgeführten Polyphonie angerechnet, da damit nicht nur für eine selbst in Andacht-

stunden schwer zu entbehrende Abwechslung gesorgt ist, sondern auch den vielen Satz- und Wortwiederholungen der Anschein rein mechanisch hergesagter Gebetssprüche genommen wird. Nur für bessere Chöre! Paul Mittmann

71. Carl Loewe: 44 Präludien für die Orgel, aus „Musikalischer Gottesdienst". Ausgewählt und bearbeitet von G. Zanger. Verlag: Bratfisch, Frankfurt a. O.

Wie Dr. Hirschberg im Vorwort dieser kleinen Sammlung mitteilt, sind diese Präludien (24 allgemeine in den meist gebräuchlichen Tonarten, sowie 20 spezielle Choralvorspiele) in erster Linie für Loewes Schüler geschrieben. Und in der Tat kann man sie als Ergänzung zu jeder Orgelschule wärmstens empfehlen, als Musterbeispiele für guten Satz und klaren Aufbau; sodann als wohltuenden Ersatz für jenes plan- und taktlose Herumphantasieren so vieler „freispielender" Organisten. Schlicht und einfach sind sie alle, kurz gefasst, ohne überflüssiges Beiwerk. Als Konzertnummern könnte man das kanonische, dem gleichnamigen Bachschen entfernt verwandte Vorspiel „Erschienen ist der herrlich Tag" (No. 6), sodann „Mach's mit mir, Gott" (No. 12) und „Was mein Gott will" (No. 19) verwenden, die die übrigen an musikalischem Gehalt überragen.

72. Carl Loewe: Geistliche Gesänge für mittlere Singstimme. Verlag: Bratfisch, Frankfurt a. O.

„Eine Auswahl des Besten zum Gebrauch für Kirche und Haus" nennt der Herausgeber Dr. Hirschberg diese Sammlung, und mit vollstem Rechte. Diese 25 Lieder, die mit wenigen Ausnahmen keine erheblichen Schwierigkeiten enthalten, bilden eine köstliche Bereicherung unserer Programme, und seien allen Veranstaltern geistlicher, insonderheit volkstümlicher Konzerte, sowie für den evangelischen Gottesdienst wärmstens empfohlen. Aus der Reihe der mehr choralmäßig behandelten schlicht-innigen Lieder ragen als besonders wertvolle Schöpfungen hervor die Nummern 2, 3 (Trauungsgesang), 6—9, 14 als ergreifendes Bußlied im phrygischen Ton, 15 als Passionslied, 23 und 24 als bedeutsame Proben aus Loewe'schen, ziemlich unbekannten Oratorien. Diese Liedersammlung ist im vollsten Maße geeignet, das Bild des Balladenmeisters in willkommenster Weise zu ergänzen, und ein Zeugnis dafür, wie hoch Loewe die kirchliche Musik einschätzte. Noch sei hingewiesen auf Dr. Hirschbergs Aufsatz: „C. Loewe als Kirchenkomponist" („Die Musik" 1905, Heft 12). Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

73. Hugo Kaun: Drittes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 74. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieses dem Böhmischen Streichquartett gewidmete Werk gibt wieder beredtes Zeugnis dafür, daß Kaun zu den besten Komponisten ernster Richtung der Gegenwart zu zählen ist. Der Aufbau seiner Sätze und die Verarbeitung der Themen sind bewunderungswert. Der geistige Inhalt des Werks fesselt durchweg. Der erste Satz ist sehr dramatisch gehalten; er würde auch in einer Symphonie seinen Platz gut ausfüllen. Er verlangt sehr tüchtige Ensemblespieler. Der langsame Satz hat ein sehr inniges Hauptthema, das durch eine Art Trauermarsch abgelöst wird. Bei der Wiederholung des Hauptthemas hätte die Begleitung wohl weniger unruhig sein sollen. Eine kurze Koda läßt den Satz versöhnend und verklärend austönen. Ein langsames Menuett vereinigt sehr glücklich alte Formen mit modernem Geist. Das Finale bringt Variationen, die Kauns kunstvolle Arbeit besonders klar erkennen lassen. Das einfach gehaltene Thema ist von großer Innigkeit. Nähere Beschäftigung mit diesem Werke ist sehr lohnend. Wilhelm Altmann

74. Sigurd Lie: Zwei Lieder. Für Streichorchester gesetzt von Johan Halvorsen. Verlag: Gebrüder Hals, Christiania.

Die beiden einfachen, um nicht zu sagen harmlosen, Lieder sind, wie von einem so routinierten Kenner des Streichorchesters wie Halvorsen nicht anders zu erwarten, sehr wohlklingend gesetzt. Sie bieten eine angenehme Unterhaltungsmusik. Adolf Göttmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Die Hofoper läßt sich Zeit bei der Vorbereitung von Novitäten. Seit Puccini's „Butterfly" und der Neustudierung der „Aïda" hat das Repertoire des ersten Quartals nur Mozarts „Figaro" in teilweise neuer Besetzung und ein Gastspiel des Kopenhagener Tenors Herold gebracht. Erst für Mitte Dezember ist Massenet's „Therese" in Aussicht genommen. Herr Herold ist uns kein Unbekannter mehr. In „Carmen" (José), „Bajazzi" (Canio) und „Cavalleria" (Turiddu) erschien er vor zwei Jahren als Gast im Opernhause und erwarb sich, mehr noch als durch seinen Gesang, durch sein vornehmes und durchdachtes Spiel Sympathieen. Sein Tenor steht nicht mehr in voller Blüte; nur die Höhe entwickelt noch Kraft und Glanz, während die tieferen Register etwas matt und belegt klingen. Das zeigte sich auch diesmal, wo er, überdies unter dem Druck einer leisen Indisposition, zunächst in Gounod's „Romeo und Julia" auftrat. Aber Herr Herold singt immer geschmackvoll, und wenn sein Romeo auch gerade nicht von südlichem Temperamente belebt wurde, so ist er doch eine sympathische und eindrucksfähige Bühnengestalt. Der Gewinn der neuen Figaro-Aufführung lag in der Susanne des Frl. Hempel. Die junge Sängerin, die für die Julia weder die geeignete Persönlichkeit noch die völlige technische Beherrschung der Rolle mitbrachte, zeigte in dem Mozartschen Werke ihre Begabung von der besten und einer zum Teil neuen Seite. Die Wiedergabe der Partie war gesanglich wie musikalisch einwandsfrei, die Stimme klang jugendlich und gleichmäßig schön, und es gelang ihr, die ihrem Fach als ausgesprochener Koloratursängerin fern liegende Soubrettenrolle glaubhaft zu machen. Weniger Glück hatte diesmal Frau Herzog mit der Gräfin. Wir haben ihr gerade als Mozartsängerin so vieles zu verdanken, daß wir berechtigt sind, den höchsten Maßstab an ihre gesangliche Leistung zu legen, wenn man auch über die schauspielerische Repräsentation der Rolle hinwegsehen könnte. Vielleicht, daß die Meisterin keinen günstigen Abend hatte und später dieser schwierigsten aller Partieen doch etwas Besseres abzugewinnen weiß.

Dr. Leopold Schmidt

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater frischte einige ältere Opern mit wenig Erfolg auf. Namentlich „Zampa" konnte ebensowenig wie die darin vorkommende Marmorbraut zu neuem Leben erweckt werden. Mehr Glück hatte die Uraufführung des großen Ballets „Im Münchner Bräu" von unserem Balletmeister F. Golinelli, Musik vom Hofmusikdirektor M. Clarus. — Ein interessantes Wagnis unternahm Margarete Preuse-Matzenauer-München. Sie trat hier zum erstenmal als Brünnhilde („Walküre") auf. Nur wenige Altistinnen können ihr dies nachmachen, weil sie in dem Werke die Rolle der Fricka übernehmen müssen, außerdem nicht über das hohe C verfügen. Wenn auch den ersten Jauchzern der bestechende Glanz der Höhe fehlte, so gewann doch das übrige, namentlich die Todesverkündigung, durch den tiefen, dunkeln, vollen Mezzosopran ganz bedeutend. Als Carmen erlitt die Künstlerin leider einen Unfall. Am Schluß des dritten Aktes, als sie Don José mit dem Dolch nacheilte, stürzte sie hin und zog sich, wie Direktor Frederigk nach dem Zwischenakte mitteilte, eine Sehnenzerrung mit Bluterguß ins rechte Kniegelenk zu, was sie aber nicht hinderte, die Partie zu Ende zu singen. Sie ließ sich, auf Escamillo's Arm gestützt, hereinführen und sang — Achtung vor solcher Willenskraft! — ohne sich zu bewegen, mit schmerzverzerrtem Gesicht die Rolle bis zum Schluß. Bei genauer Prüfung ergab sich später, daß die Sehnen zerrissen waren; die Künstlerin mußte also ihre Abreise aufschieben und hier ihre Heilung erwarten. Ernst Kraus-Berlin sang den Titelhelden in „Siegfried" trotz anfänglicher stimmlicher Indisposition mit dem gewohnten Erfolg.

Ernst Stier

BREMEN: Die ersten Monate der Opernsaison brachten das alte Repertoire im alten eintönigen Kreislauf: „Lohengrin", „Carmen", „Mignon", „Martha", „Tannhäuser" (das eine Mal mit Burrian und das andere Mal mit Pennarini), „Troubadour", „Bajazzo", „Lohengrin" usw. wieder von vorne an; alles in den alten ausgefahrenen Gleisen. Dazwischen fiel ein nicht gut gelungener Wiederbelebungsversuch mit der „Norma", eine Aufführung des Nibelungenringes (Kapellmeister Pollak), die noch vom Schluß der vorigen Saison her „stand". Frau Svärdström (Hamburg), die eine echte lyrisch-dramatische Sängerin und ein originales Talent für fein-musikalische Seelentragödien ist, brachte uns die überlyrische, in mystische Romantik haltlos zerfließende „Jolanthe" Tschaikowsky's. Und dann kam das Unheil: mit dem Freimarkt, dem bremischen Herbstkarneval oder der Oktobermesse, kam es in Gestalt des musikalisch grobgezimmerten und erfindungsarmen und deshalb in der plumpen Witzlosigkeit seines Textes ästhetisch ungenießbaren „Walzertraum" von Oskar Straus. Dieser Walzertraum ist dann der Albdruck geworden, der mit seinen vielen Wiederholungen — die zehnte verherrlichte geschmackvoll am 10. November Schillers und Luthers Geburtstag — das Niveau des Repertoires unter alle Kritik hinabdrückte und den künstlerischen Ehrgeiz unserer scheidenden Direktion als auf dem Nullpunkt der Gleichgültigkeit angekommen charakterisiert.

Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Die erste Novität dieses Winters war zugleich eine Uraufführung, nämlich der dreiaktigen Oper „Die Liebenden von Kandahar", Text von Otto Nowack, Musik von Leopold Reichwein. Beide Autoren stehen von früher her in Beziehungen zu unserem Stadttheater. Nowack, jetzt Opernregisseur in Köln, war vor Jahren bei uns Tenorbuffo; Reichwein, jetzt Kapellmeister in Mannheim, lernte hier den Taktstock führen. Das Buch, das Nowack seinem ehemaligen Kollegen zur Verfügung stellte, beruht auf einer der „Asiatischen Novellen" des Grafen Gobineau. Dieser erzählt breit und weitschweifig eine ganz dünne Begebenheit, die Geschichte von dem Afghanenjüngling Mohsen, der seine geliebte Base Djemileh entführt, um mit ihr, gehetzt von den Verwandten und den von ihnen angerufenen Behörden, elendiglich zugrunde zu gehen An der Novelle des normännischen Dichterphilosophen

ist die Sittenschilderung das Beste. Nowack konnte aber nur die Handlung brauchen und die ist, bei aller scheinbaren Einfachheit, von einer höchst gefährlichen Kompliziertheit. Die Motive, die Gobineau für die einer Erklärung ungemein bedürftigen Vorgänge gibt, werden bei Nowack kaum angedeutet. Kopfschüttelnd und verständnislos sieht darum das Publikum der von Haus zu Haus, von Szene zu Szene sich fortsetzenden Treibjagd auf die Liebenden zu, deren gegenseitige Neigung ihr einziges Verbrechen ist. Da aber das Paar sich völlig willenlos seinem Schicksal überläßt, so wendet sich den beiden nicht einmal das Mitleid zu. Der „Held" Mohsen, der ständig auf der Flucht ist, und seine schöne Cousine lassen uns völlig gleichgültig, ihre edlen Beschützer und rasenden Verfolger nicht minder. Für seine orientalische Tragödie hat Nowack nun eine Verssprache gefunden, die zwar gelegentlich den Koran zitiert, meist aber als verwässerte Tristan-Imitation erscheint. Und von dieser Stillosigkeit des Librettisten hat sich der Komponist anstecken lassen. Auch er schwankt zwischen dem Orient und Occident hilflos hin und her. Bald versucht er morgenländische Stimmungsbilder zu malen, bald ergibt er sich mit Leib und Seele der Empfindungswelt von „Tristan und Isolde". Es kommt ihm gar nicht darauf an, diese beiden härtesten musikalischen Kontraste ganz unvermittelt gegeneinander zu stellen. Das ist der Hauptfehler der Partitur, der die Erfindungsgabe Reichweins völlig gelähmt zu haben scheint. Rein technisch ist alles sehr gut geraten. Das Orchester schillert von allerlei Klangreizen, und jeder dramatische oder lyrische Accent wird mit virtuosem Nachdruck gegeben. Aber an der Zwiespältigkeit und Unpersönlichkeit ihrer künstlerischen Physiognomie siecht die Reichweinsche Oper unrettbar dahin. Selbst eine so vortreffliche Aufführung, wie die hiesige, konnte an diesem Schicksal der „Liebenden von Kandahar" nichts ändern. Kapellmeister Prüwer setzte sich mit rühmenswerter Hingabe für das Werk des Freundes ein, Frau Verhunc und Herr Trostorff sangen die Titelpartieen mit hinreißendem Elan, und die Herren Dörwald, Beeg, Oster, Waldmann, Günther-Braun nahmen sich der wichtigeren Nebenrollen mit schönem Eifer an. Der Liebe Müh war umsonst. Über einen Achtungserfolg gelangte die orientalische Wagneroper nicht hinaus. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Sigrid Arnoldson setzte im Königlichen Opernhause ihr Gastspiel als „Carmen", „Regimentstochter" und „Nedda" fort und erzielte in allen diesen Rollen starke Erfolge. In der erstgenannten Aufführung sang Elisabeth Boehm-van Endert erstmalig die Micaëla und bewies damit gesanglich und darstellerisch aufs neue, daß sie zu den jungen, hoffnungsvollen Kräften gehört, auf deren Entwickelung man mit Zuversicht blicken darf. Als Figaro in Mozarts Meisterwerk und als Baculus in Lortzings „Wildschütz" gastierte Herr Ermold vom Zürcher Stadttheater auf Engagement und führte sich damit so vorteilhaft ein, daß man einer Verpflichtung dieses jungen, reichbegabten und stimmlich wohlgeschulten Sängers für die Hofoper das Wort reden möchte. Der sechszigste Geburtstag Ernsts von Schuch, der nun schon ein Menschenalter hindurch der musikalische Leiter der Königlichen Oper ist, gab Gelegenheit, abermals aller Verdienste zu gedenken, die sich dieser große Künstler um unser gesamtes Musikleben erworben hat. Möge er noch recht lange der Unsere bleiben! F. A. Geißler

ESSEN: Seit Beginn dieser Spielzeit steht unser Theater, nach Trennung der Union mit Dortmund, wieder auf eigenen Füßen, und Georg Hartmann hat seine Leitung. Allzu leicht ist sie ihm durch den Vertrag nicht gemacht worden, und auf routinierte teure Kräfte mußte er Verzicht leisten. Doch hat er, da er selbst stimmkundiger Sänger, sehr schöne und frische Stimmen zu finden gewußt, für deren glücklichen Inhaber zahlungsfähige Intendanten schon bald verlockende Verträge mitbrachten. Den räumlichen Verhältnissen der Bühne und den besondern des Personals entsprechend, standen die Aufführungen Wagnerscher Werke gegenüber denen anderer Komponisten zurück. Auch größeren Theatern als dem unsrigen aber hätte die köstliche und von rauschendem Erfolg begleitete Wiedergabe des Corneliusschen „Barbier" Ehre gemacht. Max Hehemann

HALLE a. S.: Anläßlich des 25jährigen Jubiläums unseres Theaterdirektors, Hofrat Richards, erschien als Festvorstellung der „Tannhäuser" in wahrhaft glänzender Inszenierung. Kapellmeister Eduard Mörike sorgte dafür, daß auch der musikalische Teil nicht zu kurz kam. Ein märchenhaftes Bühnenbild bot auch das „Rheingold" mit der neuen Schwimmvorrichtung. Herrn Franks Wotan, Gegls Loge und Ravens Alberich seien besonders rühmend erwähnt. Als erste Novität erschien Puccini's „Bohème", deren Orchesterpart an vielen Stellen ungemein fesselte, aber doch keine tiefgehenden Wirkungen hervorbrachte. Nächst dem Orchester unter Mörikes espritvoller Leitung verdienen Herr Bergmann als Maler, Herr Gruselli als Poet und Frl. Wolf als Mimi hohes Lob. Einer auffallenden Berücksichtigung resp. Wertschätzung seitens der Direktion erfreut sich Mozart, von dem wir „Figaros Hochzeit", „Die Zauberflöte" und seit jahrelanger Pause auch wieder den „Don Juan" zu hören bekamen. Martin Frey

HANNOVER: An unserer Königlichen Oper herrscht, dank der Wirksamkeit unseres neuen Kapellmeisters Bruck, in dieser Saison ein frisch pulsierendes Leben, wie seit Jahrzehnten nicht. Nachdem Mitte Oktober d'Albert's „Tiefland" mit durchschlagendem Erfolg erstmalig aufgeführt wurde, folgte am 14. November die zweite, mit fieberhafter Spannung erwartete Novität, Strauß' „Salome", ebenfalls von Bruck, unterstützt vom Oberregisseur Durichs, mustergültig vorbereitet. Den Herodes gab Herr Gröbke, die schwere Rolle darstellerisch und deklamatorisch — gesanglich kann man wohl kaum sagen — wahrhaft erschöpfend. Als Salome traf Frl. Kappel, unsere neue dramatische Sängerin, durchaus den richtigen Ton für diese übersinnlich-sinnliche Katzennatur, wenn ihr auch die letzte große Steigerung in der herrlichen Szene mit Jochanaan noch nicht ganz gelang. In den Rollen des Jochanaan, Narraboth und des Herodias waren die Herren Bischeff,

Battisti und Frau Hammerstein mit bestem Gelingen tätig, und auch alle kleineren Rollen war mit Solokräften besetzt. Prachtvoll spielte das von 68 auf 84 Musiker verstärkte Königliche Orchester; Ausstattung und Regie standen auf künstlerischer Vollhöhe. Nur der Wechsel zwischen Sängerin und Tänzerin bei dem Tanz machte einen etwas gezwungenen Eindruck. Die Aufnahme des bis Ende November viermal vor ausverkauftem Hause wiederholten Werkes war seiner Eigenart entsprechend. Zuerst einige Augenblicke starrer Verblüffung ob des krassen Schlusses, dann aber jubelnde Begeisterung ob der genossenen musikalischen Schönheiten, die die Hörer geradezu berauscht hatten.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: An der Hofoper konzentrierte sich das Hauptinteresse auf den seit langen Jahren nicht mehr aufgeführten „Rienzi", dessen Lebensfähigkeit und starke Wirkung die gelungene Aufführung unter Dr. Göhler überzeugend dartat. Sinn und Verständnis für den Gesamtaufbau des Werkes und eine gewisse Feinfühligkeit, aus der äußerlichen, rauschenden Orchestersprache mit der ausgiebigen Verwendung des Blechs den musikalischen Kern herauszuschälen, sind für die gute Wiedergabe ebenso unerläßlich wie Sängerinnen und Sänger, die sich den anspruchsvollen Partieen gewachsen zeigen. In den Hauptrollen waren Hans Tänzler, Rosa Ethofer und Ada von Westhoven mit Erfolg tätig. Bei der ersten Wiederholung verkörperte Frau Reuß-Belce darstellerisch in hervorragender und auch gesanglich-dramatisch in wirksamer Weise den „Adriano". Neu einstudiert erschien ferner Aubers heitere Oper „Des Teufels Anteil", die Alfred Lorentz mit Lotte Kornar als trefflichem „Carlo Broschi" pikant und graziös herausbrachte.

Franz Zureich

KÖLN: Wenn auch unser Opernhaus allwinterlich Wagners Nibelungen-Tetralogie bringt, so bedeutet doch die erste geschlossene Aufführung des Zyklus in jeder Spielzeit ein allseitig freudig begrüßtes künstlerisches Ereignis, seit Otto Lohses geniale Interpretierung des Gesamtwerkes die Vorführung der einzelnen Teile durch eindringlichste Veranschaulichung des aus ihnen sprechenden musikdramatischen Geistes zu wahren Festabenden gestempelt hat. Solistisch wirkten jetzt besonders hervorragend: Alice Guszalewicz, Louis Bauer, Fritz Rémond und Clarence Whitehill. Bei der jüngsten „Tristan"-Aufführung stand neben dem Dirigenten Lohse als Tristan Ernest van Dyck als ungeschwächt markante künstlerische Individualität im Mittelpunkt des Interesses.

Paul Hiller

LEIPZIG: Dreimal während der letzten zwei Wochen hat man sich im hiesigen Operntheater an Außerordentlichem erfreuen können: Franceschina Prevosti, die immer noch frischstimmige Meisterin des Gesanges und der Darstellungskunst, gastierte als Violetta und als Carmen, und leistete das eine Mal vollkommen Schönes, das andere Mal aber Hochinteressantes. Am 26. November — nahezu vier Jahre nach den ersten hiesigen Aufführungen des Werkes — ist Eugen d'Albert's veristisches Musikdrama „Tiefland", nach der in das Vorspiel und zwei Akte zusammengedrängten späteren Fassung, vortrefflich neu einstudiert von den Herren Kapellmeister Hagel und Oberregisseur v. Wymétal, in Szene gegangen und in Anwesenheit des lebhaft gefeierten Komponisten und der tatsächlich Vorzügliches leistenden Mitwirkenden (Pedro = Herr Urlus; Marta = Frl. Marx; Sebastiano = Herr Soomer; Tommaso = Herr Rapp; Nuri = Frl. Fladnitzer; Moruccio, Nando und die Mägde = die Herren Stichling und Grunow und die Damen Franz, Schläger und Stadtegger) mit ganz ungewöhnlichem Enthusiasmus aufgenommen worden. Und einer solchen Aufnahme ist d'Albert's „Tiefland" auch durchaus würdig; denn es hat bei aller etwas fremdländischen Themenstilisierung vor den meisten jungdeutschen musikalischen Bühnenwerken den tiefwahrhaftigen Stimmungszug und warm lebendigen Pulsschlag des Dramas und der Musik voraus.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Unsere Oper steht im Zeichen der Ära der Erben des verstorbenen Hofrats und Stadttheaterdirektors Arno Cabisius, die noch für diese Saison für die Darbietungen verantwortlich zeichnen. Zwei Neuheiten erschienen bis jetzt auf dem Spielplan: „Hans Jürge", eine einaktige Oper von H. Berner, nach dem gleichnamigen vergessenen Theaterstücke Holteis, und der von Waldemar von Baußnern nach den vom Unterzeichneten herausgegebenen Gunlödfragmenten des Peter Cornelius ergänzte und instrumentierte „Gunlöd" des Dichterkomponisten. Die Aufführung von „Hans Jürge" war ein sehr gut gemeinter, aber kaum gelungener Versuch, das Holteische Stück, in dem ein verachteter Krüppel sich aus Liebe zu einer wenig sympathischen Bauerntochter opfert, in Opernform zu retten. Das Textbuch ist ganz mißlungen, sein Stil allerälteste Theatralik, die Musik eine zu absichtliche Betonung der einfachen Linie, mit zahmen italienisch-veristischen Einschlägen. Mehr inneren und äußeren Erfolg dürfte dem Verfasser ein Textbuch bringen, das ein lebensvolleres Motiv natürlich-lebensvoller verarbeitet. Die Aufführung der „Gunlöd" — Magdeburg folgte dem Kölner Stadttheater in der Annahme des Werkes — wurde am 28. November unter dem temperamentvoll feurigen Dirigentenstabe J. Göllrichs zur vollendeten Tat für das blühende Opernwerk, dessen Stil, wie ich glaube, Wagner zum ersten Male — vor Wagner überwindet. Denn diese Musik ist, obwohl vor einem Menschenalter entstanden, so neu und modern, als sei sie gestern geschaffen. Waldemar von Baußnern hat sich mit seiner Ergänzung und Instrumentierung der vorhandenen ausführlichen Klavierskizzen (etwa dreiviertel des Werkes war vorhanden), die ihm in bewundernswerter Weise gelungen ist, ein großes Verdienst um die Rettung dieses blühenden Werkes geschaffen. In Einzelheiten kann man anderer Meinung sein, die Instrumentation da und dort nicht einfach genug, die Ergänzungsarbeit selbst in manchen Einzelheiten nicht wirksam genug finden — diese Einzelheiten zählen aber dem gelungenen Ganzen gegenüber nicht mit. Verdient um den Abend machten sich Dr. Bannasch als Odin, Frau Elb als Gunlöd und Albin

Günther als Suttung. Die auch szenisch sehr gut gelungene Aufführung fand den lebhaften Beifall des Hauses; besonders zündend schlug der erste Akt mit seiner großen Schlußsteigerung ein, nach der die Darsteller fünfmal hervorgerufen wurden. Hoffentlich folgen größere Theater bald in „Gunlöd"-Aufführungen nach: hier ist in der Tat ein Vermächtnis, das reiche Früchte tragen wird. Max Hasse

MAILAND: Die Uraufführung der „Marcella" von Umberto Giordano sollte der große Abend des „Lirico" werden, es kam jedoch anders. Im Taumel eines Pariser Nachtcafés der Halbwelt erscheint Marcella, sich gegen die brutale Verfolgung junger Männer wehrend. Georg, ein unter fremdem Namen als Maler in Paris weilender Prinz, wird ihr Beschützer. Sie erzählt ihm ihre Misere als Schneidermädchen, die sie hierher zwang, um ihren Körper zu verkaufen, wovor sie aber, als der Moment kam, zurückschrak. Er wird von ihrem Schmerz und ihrer Schönheit ergriffen und verliebt sich in sie. Im zweiten Akt, während das glückliche Lande weilt, kommt ein Freund des Prinzen, um ihn als Retter gegen die in seiner Heimat ausgebrochenen Unruhen abzuberufen. Marcella hört das Gespräch, erfährt wer ihr Liebster ist und beschließt, ihrem Glücke zu entsagen. Der dritte Akt ist der Abschied und die Trennung, nach der Marcella zusammenbricht. Man sieht, diese seichte „moderne Idylle", nach H. Cain und E. Adenis, in glatten Versen von L. Stecchetti, ist die Pariser Variante von „Alt-Heidelberg". Giordano's Musik ist dem Text ebenbürtig. Er hatte nicht die Kraft, die hohlen Figuren zu vertiefen, sie zu Menschen zu gestalten. Seine Tonsprache ist dürftig, ohne Plastik, nicht einmal „italienisch" melodisch. Der Instrumentierung mangelt Saft und Schmelz. Das Ganze ist langweilig flach und fiel, ausgenommen einige Stellen im zweiten Akt, in Anbetracht des Namen „Giordano" achtungsvoll durch. Gemma Bellincioni sang und spielte meisterhaft. Der ausgesungene Tenor de Lucia gab den Prinzen, und E. Perosio dirigierte leidlich. — Pietro Mascagni leitete mit Erfolg seine „Maschere" und „Amica". — Titta Ruffo war ein prächtiger Hamlet, L. Grenville eine sympathische Ophelia und E. Perea ein guter Wilhelm Meister. Johann Binenbaum

MAINZ: Unsere Oper fristet in dieser Saison ein recht kümmerliches Dasein. Schuld daran trägt die ungenügende Besetzung einiger besonders wichtiger Fächer, die die Direktion nötigt, durch Gastspiele dem im allgemeinen ziemlich eintönigen Repertoire wenigstens einigen Reiz zu verleihen. In erster Reihe war es Otto Goritz aus New York, der als Hans Sachs und Rigoletto große und berechtigte Erfolge aufzuweisen hatte. Dann folgten die Herren Braun (Wiesbaden), Becker (Altenburg), Wolf (Darmstadt) und zuletzt die Damen Sutter (Stuttgart) und E. Wedekind, deren treffliche Leistungen als Carmen bezw. Gilda begeisterte Aufnahme fanden. — Als Novität erschien Puccini's „Madame Butterfly". Die glänzende Ausstattung und die treffliche Wiedergabe der Titelrolle durch Fräulein Lemon vom Metropolitan-Theater in New York verhalfen dem von Emil Steinbach aufs subtilste einstudierten Werke zu einem Erfolg, wie er ihm an anderen Bühnen bisher kaum beschieden war. Fritz Keiser

MANNHEIM: Im Hof- und Nationaltheater gelangte am 23. November Richard Dehmels Traumspiel „Fitzebutze", in Musik gesetzt von Hermann Zilcher, zur Uraufführung. Die Idee der Dichtung ist poetisch, die Verse der Lieder und Gesänge, sowie die ganze Durchführung der Idee verraten den feinsinnigen Poeten, der nur etwas mehr Humor und Bühnenrealistik hätte geben müssen, um das Traumspiel bühnenwirksamer zu gestalten. Zwei Kinder und ihr Spielgenosse Fitzebutze, ein Hampelmann, werden von dem Traumgeiste, Freund Husch, zur Reise durch die Märchen- und Zauberwelt „erweckt", bezw. „erlöst", denn mit einem Mal ist aus dem kleinen Hampelmann ein langer und arglistiger Geselle geworden. Per Luftballon reisen die Kinder zum Zauberwalde, wo sie mit den Blumenelfen singen und tanzen, vom Weihnachtsmanne reich beschenkt werden, wo der verschlagene Fitzebutze von Schneemännern mit Schneebällen bombardiert wird, aber eine Zauberblume gewinnt, die ihm große Macht verleiht. Er entführt die Kinder nach Mexiko, zeigt ihnen eine merkwürdige Karawane, zitiert seine Fitzebutzegarde und läßt einen Vulkan Funken regnen. Nun geht die Reise zum Märchengarten, zum blühenden Reiche des Elfen-Maikönigs und der Maikönigin. Fitzebutze verliert hier seine Zauberblume, er wird durch den Weihnachtsmann und seine Soldaten gefangen gesetzt und schrumpft nach und nach zum kleinen leblosen Hampelmann zusammen. In der Kinderstube geht der schöne Traum zu Ende, die Kinder singen abermals den Abendsegen und schlafen weiter. Die Musik Zilchers ist eine sorgsame und geschickte Arbeit, deren Harmonik und Kontrapunktik den begabten und durchgebildeten Musiker verraten. Vor allem ist die Musik sehr charakteristisch für die Bühnenvorgänge und außerordentlich rhythmisch. Alles, was auf der Bühne vorgeht, ist dem Rhythmus des Orchesters unterworfen. Die Vorspiele sind stimmungsvoll, aber mitunter zu lange ausgesponnen, die Reigen und Lieder sind melodiös, besonders glücklich erfunden sind im dritten Bilde ein arabischer Tanz und ein Walzer. Humperdinck und dessen „Hänsel und Gretel" recken oft genug die Köpfe hervor, Zilchers Musik aber fehlten der rechte Fluß und wirkliche Volkstümlichkeit, es fehlen die Lichter, sie ist zu akademisch korrekt und vernehm kühl, daher läßt sie auch kühl. Hermann Kutzschbach brachte das Werk vorzüglich heraus, Regisseur Gebrath hatte es glänzend ausgestattet, so anspruchsvoll es auch ist. Der große technische Apparat funktionierte ohne Tadel, und die Massen auf der Bühne bewegten sich flott. Margarete Belling-Schäfer und Else Tuschkau gaben die beiden Kinder als Hemdenmatze reizend, Godeck war ein famoser Fitzebutze in seinen ohnmächtigen Wutausbrüchen und automatenhaften Bewegungen. Cepony und Fönß vertraten den Traumgeist und den Weihnachtsmann sehr gut. Die Neuheit brachte es nur zu einem freundlichen Achtungserfolg und einigen Hervorrufen nach den Aktschlüssen; zuletzt durften auch die beiden Autoren einige Male erscheinen. K. Eschmann

MÜNCHEN: Mit Novitäten werden wir hier bekanntlich nicht allzuoft und allzurasch beglückt; dafür müssen uns Elitevorstellungen älterer Werke entschädigen. Die letzte Zeit brachte als wirkliche Großtat die beiden Teile der „Trojaner" von Berlioz, und eine ganz entzückende Aufführung des „Barbier von Sevilla" (mit den Original-Secco-Rezitativen) von Rossini. Beide Neueinstudierungen leitete Mottl; beide sind vorzüglich gelungen. Rossini's „Barbier" erfährt eine Wiedergabe voll Schwung und sprudelnder Laune, an der so ziemlich allen Mitwirkenden gleiches Verdienst zukommt, an erster Stelle aber Frau Bosetti (Rosine), Bender (Basilio) und Geis (Doktor Bartolo). Brodersen als Figaro hat sich mit bestem Erfolg auch in das seinem Wesen eben einmal ferner liegende Rollengebiet, zu dem der Figaro gehört, eingearbeitet; doch müßte seine Lustigkeit noch freier und überzeugender werden. Buyssons Almaviva stand stimmlich nicht auf der Höhe, die der Sänger sonst schon erreicht hat. — Die beiden Teile von Berlioz' Meisterwerk, das ja Mottl von je besonders ins Herz geschlossen hatte, legten in der Art ihrer Ausführung ein neues Zeugnis, falls es dessen bedürfte, für die überragende Leistungsfähigkeit unserer Hofbühne ab. Eine Dido, wie Frl. Faßbender sie mit grandioser Steigerung bis zur Todesszene hinstellt, wird nicht leicht anderwärts gefunden werden. Und Frau Preuse-Matzenauer als Kassandra und auch als Schwester Didos stand ihr an Größe in der Erfassung ihrer Aufgaben nicht nach. Herr Buysson findet sich mit dem Aeneas, obwohl er nichts weniger als Heldentenor ist, recht gut ab, und durch die Herren Brodersen (Choroebus), Gillmann (Narbal), Walter (Sänger), und Frl. v. Fladung (Askanio) wird das Ensemble sehr glücklich abgerundet. Auch die Inszenierung läßt nichts zu wünschen übrig, und so übte Berlioz' großgeartete Schöpfung trotz des vielerlei durchaus Undramatischen, das sie enthält, auf die Hörer tiefsten Eindruck aus.
Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Man beneidet uns in Europa, weil wir fünf Monate lang jede Woche Caruso zwei oder gar dreimal hören können. Die Sache hat aber auch ihre Nachteile: Caruso singt nur italienische Rollen, und ihm zuliebe muß man sich manche langweilige Oper gefallen lassen. Solch ein Werk ist Cilèa's „Adriana Lecouvreur", mit der Conried die Metropolitan-Saison eröffnete. Vielleicht noch nie ist dem populären Tenor so wenig applaudiert worden. Auch die schöne Cavalieri konnte die Oper nicht retten. Die anderen Opern der ersten Woche waren Boito's „Mefistofele" mit Farrar und Chaliapine; „Aïda" mit Gadsky und Caruso; „Rigoletto" mit Sembrich und Bonci; „Meistersinger" mit Knote, Gadski, van Rooy, Reiss, Goritz. Später, wenn Mahler kommt, wird die deutsche Oper eine wichtigere Rolle spielen. Man muß abwarten, wie dieser gestrenge Herr sich in die hiesigen Verhältnisse, die so wenig Zeit für Proben übrig lassen, finden wird. In bezug auf Wagner kann er uns, die wir solange Seidl und die besten deutschen Sänger hatten, nichts Neues bringen; aber Mozart à la Mahler zu hören, darauf freut man sich hier. Die große Masse freilich wird sich nach wie vor an Caruso halten. — Bekanntlich hat Conried seinem Rivalen den Sänger Bonci weggeschnappt. Dafür hat aber Hammerstein einen andern Tenor, Zenatelli, der, wenigstens in den hohen Lagen, ganz à la Caruso singt. Mit der Nordica hat er in „La Gioconda" und „Aïda" Furore gemacht. Die Manhattan Oper fing zwei Wochen früher als die andere an. Als erste Novität hatten wir hier Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen", mit Dalmores und Renaud. Allerdings war diese Oper schon vor 25 Jahren viermal hier gesungen worden. Die zweite Novität war Massenet's „Thais", mit Mary Garden, der Amerikanerin von der Pariser Opéra Comique. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Am Dirigentenpulte sitzt jetzt Bernhard Tittel, dem musikalischer Geschmack, Energie und Routine nachzurühmen sind. Die bewährten Kräfte des Vorjahres nennen wir noch unser eigen: die Herren Kronen, Costa, Giesen und Hansen. Von den Damen sind besonders zu nennen die sehr begabte, temperament- und gefühlvolle Jula Bielfeld-Hofmann und Frau Costa. Das Repertoire brachte die späten Neuheiten: Massenet's „Manon" und Saint-Saëns' „Samson und Dalila". Beide haben nicht besonders zu erwärmen vermocht. Die Vorbereitungen eines groß angelegten Wagnerzyklus scheinen der Ausbauung eines reichhaltigeren Opernrepertoires hinderlich zu sein. Dr. Flatau

PARIS: Unter den jüngeren Komponisten Frankreichs ist Xavier Leroux wohl einer der fruchtbarsten. Erst kürzlich wurde in Monaco seine große, etwas hohle historische Oper „Théodora" gegeben und von dort durch das Ensemble der Oper von Monte Carlo nach Berlin exportiert. Und heute erscheint er mit einem großen vieraktigen Werk „Le Chemineau" in der Komischen Oper. Dieser „Landstreicher" ist das erfolgreichste Versdrama des Dichters Richepin, denn es ist vor zehn Jahren im Odéon über 150 Mal gespielt worden. Für die musikalische Behandlung eignet es sich besser, als die byzantinische „Théodora" Sardou's oder das gekünstelte Renaissancedrama von Mendès „La Reine Fiametta", bis jetzt Leroux' beste Leistung, denn dieses moderne Bauerndrama enthält mehr natürliche Gefühle, die durch die Musik eine willkommene Steigerung des Ausdruckes erfahren können. Dennoch erhebt sich das neue Werk Leroux' nicht zur gleichen Höhe, wie seine „Königin Fiametta", weil sich der Tonsetzer die Arbeit hier denn doch zu leicht gemacht hat. Er ist mehr als musikalischer Anstreicher, denn als Maler, zu Werke gegangen. Er hat namentlich eine bequeme Art, mit Leitmotiven umzugehen, entwickelt, die geeignet ist, dem Leitmotivsystem überhaupt einen derben Stoß zu versetzen. Ohne jede Umformung wiederholt er nämlich das gleiche Motiv hundertmal, indem er es bald dem einen, bald dem andern Instrument anvertraut, und setzt dazu die Singstimmen aufs Geratewohl, fast ohne Sorge für richtige Deklamation und Sangbarkeit. Die Partitur des „Chemineau" ist daher weder der älteren noch der jüngeren Richtung zuzuzählen. Sie ist, von beiden Standpunkten aus gesehen, ein nachlässiges Werk von brutaler Mache. Die weibliche Hauptpartie der Toinette

ist so absurd geschrieben, daß sie zuerst von der Sopranistin Bréval und dann von der Altistin Marié de l'Isle abgelehnt wurde. Claire Friché, deren Mezzosopran sehr ausgedehnt und kräftig, aber weniger schön ist, führte sie endlich mit wahrer Todesverachtung durch, aber es ging auch bei ihr nicht ohne falsche Noten in der Höhe ab. In der Titelpartie des Landstreichers bewährte sich der beliebte Bariton Dufranne trotz des unwillkommenen Falsettes als Sänger, aber noch mehr als Schauspieler. Richepin hatte sich selbst herabgelassen, aus seinem Drama ein Opernbuch zurechtzuschneiden, war aber dabei ebenso grausam verfahren, wie die gewöhnlichen Textfabrikanten. Die Handlung des Stückes besteht vor allem darin, daß der nach dreiundzwanzig Jahren zurückkehrende Landstreicher, nachdem er in dem Sohne der Toinette sein eigenes Kind erkannt hat, den reichen Pächter dazu zwingt, seine Tochter mit dem jungen Manne zu verheiraten. Das geschah im vierten Akte des Dramas, und gerade dieser Akt ist in der Oper spurlos verschwunden. Vom Jammer der Liebenden wird man sofort in die Heilige Nacht hinübergeführt, in der das junge Paar schon seit Wochen vereinigt ist, und der Landstreicher, den man zurückhalten will, seinem alten Wandertriebe treu, in die Winternacht hinauspilgert. Gerade dieser winterliche Schlußakt ist musikalisch recht stimmungsvoll geraten, aber in dramatischer Beziehung ist er ein nutzloser Epilog geworden, wie der dreiundzwanzig Jahre früher spielende erste Akt ein leichtentbehrlicher Prolog war. Felix Vogt

PRAG: Das Deutsche Theater hat seit dem Orchesterstreik gleichsam gelähmte Flügel. Nach dem „Ring" keine Tat mehr; der „Walzertraum" ist oberster Trumpf. Daneben hält sich „Butterfly" gut im Repertoire, während „Salomes" Zugkraft stark gesunken ist. Höchstens, daß noch der Übergang des lyrischen Tenors Boruttau ins Heldenfach zu buchen wäre. Der hochintelligente Künstler hat als Siegmund die Zweifler entwaffnet, als Tannhäuser den hiesigen Ansprüchen an Schreieffekte in dieser Rolle freilich weniger entsprochen. — Im Nationaltheater gab es ein erfolgreiches Gastspiel des dänischen Tenors Herold. — Inzwischen ist das neue Stadttheater in den Weinbergen mit dem „Polnischen Juden" von Karl Weis festlich eröffnet worden. Chor und Orchester (unter Celansky) sind vortrefflich. Die Sänger sind meist junge Kräfte, mit frischen Stimmmitteln. Für das tschechische Theaterleben bedeutet das neue intime Haus, in dem Oper und Operette gepflegt werden sollen, jedenfalls ein bedeutsames Ereignis. Dr. Richard Batka

RIGA: Mit der Wiedergabe von d'Albert's „Tiefland" hat unser Stadttheater jüngst die erste Opernnovität herausgebracht. Der einer abstoßenden, veristischen Richtung huldigende Inhalt des Librettos, dessen Dramatisierung bei näherer Beobachtung auf schwachen, gebrechlichen Pfeilern ruht, bietet dem Komponisten wesentliche Hindernisse. Die Musik d'Albert's ist stimmungsvoll und glänzend koloriert und sucht die Brutalität des Stoffes nach Möglichkeit zu mildern und abzudämpfen. Ihre Hauptmängel bestehen in der einförmigen rezitativischen Behandlung, sowie in einer kurzatmigen, ungleichen Struktur der musikalischen Satzweise, die das stilistische Ebenmaß oft gefährdet. Die von Kapellmeister Ohnesorg geleitete Aufführung war vorzüglich; die Hauptpartieen wurden von Vilma Schildörfer (Marta), Pierre de Meyer (Pedro) und Albert Hermanns (Sebastiano) trefflich verkörpert. Carl Waack

RIO GRANDE: Eine der Südamerika alljährlich durchstreifenden italienischen Operntruppen gab hier in zwei Wochen zehn Opern, u. a. „Tosca", „Lucia di Lammermoor", „Traviata", „Rigoletto" usw., sowie eine zweiaktige Oper „Carmela" des hiesigen Komponisten Aranjo Vianna, eine hier und da glückliche Nachahmung der „Cavalleria". Erstklassige Aufführungen waren es zwar nicht, immerhin waren die Hauptkräfte, besonders die Koloratur-Sopranistin und der lyrische Tenor, besser als man sie hier gewohnt ist. Dekorationen und Chöre bleiben jahrelang dieselben und bilden das erheiternde Moment. Das ständige Orchester, aus einer ersten und zweiten Violine, Bratsche, Flöte, Cello und Baß bestehend, wird in jeder Stadt komplettiert. Hier hatte man es auf 18 Spieler gebracht; in Anbetracht dieses Umstandes waren die Leistungen anerkennenswert. Sie sehen, wie bescheiden man im Auslande wird; selbst in Rio de Janeiro ist es nicht viel besser. Dort baut man freilich einen prachtvollen Operupalast, will aber den ev. Pächter zwingen, den Nationaldünkel zu pflegen, indem er jährlich wenigstens zehn Opern einheimischer Komponisten geben soll. Es fragt sich nur, woher diese nehmen? Fr. Köhling

ZÜRICH: Unter den Neueinstudierungen ist vor allen Giordano's „Sibirien" zu nennen, ein musikalisches Drama, zu dem Luigi Illica den Text geschrieben hat. Der Komponist zeigt sich nicht als mittelmäßiger Mann und erscheint als begabtes Mitglied des neuitalienischen Tonsetzerkreises, aber das Libretto ist zu sehr mit den Eigentümlichkeiten der Illicaschen aktuellsensationellen Schreibweise behaftet, als daß sich mehr wie eine aktuelle Musik dazu schreiben ließe, eine Musik, die man bald wieder vergessen wird. Stellenweise ist das Werk reines Melodrama. Das hinderte nicht, daß man es in der sorgfältigen Wiedergabe, die das Musikdrama mit Frl. Pricken als Stephana am Zürcher Stadttheater erfuhr, gern einmal kennen lernte. Belanglosere Reprisen waren Gabriel Pierné's „Zauberbecher" und A. Grisar's komische Oper „Gute Nacht, Herr Pantalon", ältliche, aber noch nicht ganz veraltete Werkchen, für unser heutiges musikalisches Empfinden etwas langweilig geworden, aber nicht frei von einem musikalischen Geiste, bei dem den Großeltern wohl war. Als ein neues Talent verzeichne ich einen tüchtigen jungen Baritonisten Namens Klinghammer, als einen zweifelhaften Gast eine alte amerikanische Tingeltangelkünstlerin, die auch in Zürich singen konnte, ohne daß jemand gegen ihren Gesangshumbug protestierte: Thea Doré als Carmen. Dr. Hermann Kesser

KONZERT

BERLIN: Je öfter man Karl Panzner hört, desto höher muß man seinen erzieherischen Einfluß auf das Mozartorchester einschätzen; es

ist erstaunlich, wie dieses unter seiner Führung spielt. Im dritten Konzert brachte Panzner die unverdient selten gespielte B-dur Symphonie von Robert Volkmann, den „Don Juan" von Richard Strauß und Webers „Oberon"-Ouvertüre; im vierten Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre mit dem Wagnerschen Schluß und die c-moll Symphonie von Brahms, deren Finale zu wahrhaft glänzender Wirkung kam. Am ersten Abend spielte Busoni Webers Konzertstück in f-moll und die beiden Legenden von Liszt, am zweiten Mischa Elman Beethovens Violinkonzert. Der Besuch dieser Konzerte hat sich bedeutend gehoben. — Siegfried Ochs an der Spitze des Philharmonischen Chores führte das Requiem von Hektor Berlioz auf; Chor und Orchester waren einfach meisterhaft. Felix Senius traf im Sanctus wunderbar den mystischen Ton. — Die Berliner Liedertafel (Chormeister Franz Wagner) brachte mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters drei größere Werke: „Landerkennung" von Grieg, „Bardengesang" aus Klopstocks Hermannsschlacht von Richard Strauß und das „Herz von Douglas" von Friedrich Hegar zur Aufführung. Die Soli waren zwei Mitgliedern des Vereins, den Herren Kalweit (Tenor) und Teichmann (Bariton) anvertraut. Dem Straußschen Werke (dreichörig) kann man Gedankenreichtum nicht gerade nachrühmen; der musikalische Gehalt entsprach keineswegs dem Aufgebot der materiellen Mittel. Nachdem das Ohr genügend durch ziemlich rohe Klangeffekte im Chor wie im Orchester gepeinigt worden ist, wirkt der harmonisch einfach breit ausklingende Schluß beruhigend auf die überreizten Gehörnerven; die melodische Erfindung erhebt sich aber gerade hier durchaus nicht über das Niveau des recht Alltäglichen. Zur Schlußnummer bestieg Friedrich Hegar, der Meister des modernen Männerchorgesangs, das Podium und dirigierte sein Werk „Das Herz von Douglas" selbst. Stürmisch vom vollen Saal empfangen erntete er zum Schluß reiche Ovationen; gewiß wird er mit der Leistung unserer Liedertafel zufrieden gewesen sein, die Kraft und Geschmeidigkeit in allen Nuancen des Vortrages, musikalische Sicherheit, deutlich artikulierte Textaussprache, kurz, alles was man von einem wohldisziplinierten Chor verlangen kann, in reichem Maße betätigte. — Zum Totenfest gab es in der Singakademie eine achtstimmige Motette „Selig sind die Toten" von Martin Blumner zu hören, ein kunstvoll gesetztes, mit Wohlklang gesättigtes Musikstück voll milder Trauerstimmung, und das Requiem von Verdi. Soll dieses hochbedeutende Werk zu seinem ihm gebührenden Recht kommen, müssen vier große, italienisch geschulte Solostimmen dafür gewonnen werden, Solostimmen, die energisch im dramatisch belebten Ausdruck ihre Partieen durchzuführen imstande sind. Dies kann man von den Damen Meta Geyer-Dierich, de Haan-Manifarges, den Herren Pinks und van Eweyk beim besten Willen nicht behaupten; der letztere war sogar stark indisponiert, dazu musikalisch unsicher. Auch dem Dirigenten Georg Schumann fehlte es an der Energie, dem Schwung bei der Führung, so daß das interessante Werk nicht zu seinem vollen Rechte kam. Lediglich das Orchester und der Chor taten ihre Schuldigkeit, nur fällt auf den letzteren kein Ausschlag gebender Anteil, da er im Vergleich zu den stark in Anspruch genommenen Solostimmen erst in zweiter Reihe in Betracht kommt. — In der Philharmonie dirigierte Bernhard Stavenhagen im Konzert der Wagnervereine die neunte Symphonie von Bruckner; als Finale war dem Werke diesmal das Tedeum angehängt worden, unbegreiflicherweise ohne die vorhandene, doch so nötige Orgel in Anwendung zu bringen. Das Soloquartett war durch Frau Grumbacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers und Arthur van Eweyk vertreten, der Chor durch die Gesangsklassen des Brandenburgischen Konservatoriums (Bruno Kittel). Die Brucknersche Symphonie machte diesmal einen etwas leeren Eindruck. Die Leitung schien mir zu matt. Das Vorspiel und die Gralsfeier aus „Parsifal" mit Rudolf Berger als Amfortas beschloß den Abend. — Zum vierten Symphonieabend der Königlichen Kapelle hatte Weingartner zwei umfangreiche Novitäten einstudiert: Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller für Orchester von Max Reger op. 100 und „Das Leben ein Traum", Phantatie nach Calderon's Drama für eine Solovioline und Orchester von Otto Neitzel op. 33. Reger entfernt sich gleich in der ersten Variation und mehr noch in den folgenden weit von dem einfachen Thema, so daß man dieses kaum noch wieder erkennt und höchstens einmal ein Bruchstück von ihm mit dem Ohr erwischt. Es sind mehr Phantasiegebilde aus einzelnen Motiven, als wirkliche Veränderungen, einzelne Sätze, die zwar aufeinander folgen, aber keine innere logische Beziehung zueinander haben. Orchestral interessant hinsichtlich der Klangwirkung ist keiner der Sätze; am wohlklingendsten ist der langsame, der dem Finale voraufgeht. Dieses, eine mit allen Künsten der Kontrapunktik breit ausgearbeitete Fuge, ist sehr amüsant in der Entwickelung des flott auftretenden Themas. Wenn zum Schluß im schweren Blech das Hillersche Thema vergrößert mitten in die rastlos dahin eilenden Orchesterstimmen eintritt, ist's von grotesk komischer Wirkung. Neitzels Phantasie versucht etwas, was meines Erachtens unmöglich ist zu erreichen: er möchte den Inhalt des Calderonschen Dramas mit den Mitteln reiner Instrumentalmusik ausdrücken. Die Solovioline repräsentiert den Prinzen Sigismund, wie etwa die Solobratsche den Harold in dem Werke von Hektor Berlioz. Wir sollen des Prinzen Gefangenschaft, seine Befreiung, seinen Sieg über den Vater, seine innere Läuterung erleben — aber ich muß gestehen, daß es mir nicht gelang, meine nachdichtende Einbildungskraft an dem Faden der Neitzelschen Musik in Trab zu setzen. Bernhard Dessau gab sich redliche Mühe mit dem Solopart, und Weingartner ebenso mit dem Orchestersatz, aber ich glaube, daß es kaum einem der Hörer gelungen ist, das Calderon'sche Stück mit dieser Musik irgendwie in Beziehung zu setzen. Nach Reger und Neitzel gab es Zischen und Beifallsklatschen im Publikum; die Brahmssche Symphonie in c-moll, die das Finale des Abends bildete, hat dann die Gemüter beruhigt. — Nikisch hatte für das vierte philharmonische Konzert Schumanns B-dur Sym-

phonie und die „Domestica“ von Strauß angesetzt; dazwischen spielte Arrigo Serrato Dvořáks Violinkonzert in a-moll mit voller Herrschaft über alle technischen Schwierigkeiten, mit blühendem, süßem Ton, mit elastischer rhythmischer Verve. Das Werk selbst bietet namentlich im Adagio und Finale wirklich wertvolle Musik. — Liederabende gaben Lilli Lehmann, die Schuberts Müllerlieder sang, ferner Alexander Heinemann, der Liedergruppen von Beethoven, Schubert, Schumann, Hans Hermann (nur neue Kompositionen) und Hugo Wolf mit der ihm eigenen Wärme des Ausdrucks und bewundernswerter Gestaltungskraft vortrug, endlich Francesco d'Andrade. Mit unserer deutschen Lyrik sollte sich der Sänger nicht befassen, denn sie liegt seinem Empfinden doch gar zu fern, aber als er ein paar italienische und französische Romanzen, und dann auch aus Mozarts Oper eine Figaro-Arie sang, hat ihm mit vollem Recht das Publikum stürmisch zugejubelt.

E. E. Taubert

Gustav Lazarus gab einen Kompositionsabend, an dem er Klavierstücke, sein Liederspiel „Von Don und Wolga“, op. 95, und drei Szenen aus seiner volkstümlichen Oper „Das Nest der Zaunkönige“ aufführte, und zwar unter Mitwirkung von Eva Leßmann, Margarete Brieger-Palm, Eugen Brieger sowie des erheblich gegen die genannten zurückstehenden Tenoristen Leo Gollanin. Alle diese Kompositionen sind gut und flüssig gearbeitet, hübsch melodisch, aber ohne Eigenart; den Opernfragmenten fehlt dramatisches Blut. — Seit fast zehn Jahren läßt Sanitätsrat Dr. Max Großmann durch den Instrumentenmacher Ernst Seifert Geigen, Bratschen und Violoncelle bauen, die auf Grund der von ihm entdeckten und geheim gehaltenen harmonischen Abstimmung der Resonanzplatten nach dem Urteil von Fachleuten die guten Eigenschaften der altitalienischen Instrumente in verblüffender Weise besitzen. Die zur Ausnutzung des Dr. Großmannschen Verfahrens kürzlich gegründete Gesellschaft Neu-Cremona ließ durch Alexander Sebald, Richard Hartzer, Fridolin Klingler und Anton Hekking zwei solcher Violinen und je eine Bratsche und ein Violoncell einzeln und im Zusammenspiel mit bestem Erfolge vorführen. Ich hatte übrigens auch sonst Gelegenheit, einige Großmannsche Instrumente kennen zu lernen, und war davon sehr entzückt; ich bedaure nur, daß die Preise dieser Instrumente schon verhältnismäßig in die Höhe gegangen sind. — Noch einmal ließ sich die von Henri Casadesus gegründete vortreffliche „Société de Concerts d'instruments anciens“ aus Paris wieder unter Mitwirkung der geschmackvollen Sängerin Marie Buisson sehr erfolgreich hören; das schon früher hier aufgeführte, höchst beachtenswerte Concerto pour les Violes von Ph. Em. Bach ist leider noch immer nicht veröffentlicht. — Die Geigerin Adila von Aranyi, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, hat sich in musikalischer Hinsicht vervollkommnet, war aber dem Beethovenschen Konzert und den Variationen ihres Onkels Joachim noch nicht ganz gewachsen. — Talentvoll ist die 15jährige Edith von Voigtländer; das Adagio von Bachs E-dur Konzert spielte sie überraschend gut, sie täte aber besser, das Konzertieren noch zu lassen. Das Mozart-Orchester, an dessen Spitze ausnahmsweise August Scharrer stand, begleitete besser als sonst. — Völlig konzertreif, auch nach der rein musikalischen Seite hin, ist die 16jährige Geigerin Antonietta Chialchia; sie verdient größte Förderung; Mozarts Es-dur- und der erste Satz des Bruchschen zweiten Konzerts gerieten ihr unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters vortrefflich. — Noch einmal ließ sich der junge Geiger Efrem Zimbalist hören: Tschaikowsky's Konzert und namentlich drei Sätze aus Lalo's Symphonie Espagnole gelangen ihm ausgezeichnet. Das Philharmonische Orchester wurde dabei von Landon Ronald (London) geleitet, der mit Stanfords erster irischer Rhapsodie und der ersten „Peer Gynt“-Suite Griegs seine Dirigentenbefähigung noch des weiteren nachwies. — Talentvoll ist der junge Geiger Albany Ritchie; die Technik der linken Hand und des Bogens ist aber bei ihm noch nicht unbedingt zuverlässig. — Mit kleinem, aber sehr wohlklingendem Ton spielte wieder einmal Alberto Curci; seine Technik ist nicht immer ganz sauber; sein Vortrag zwar warmblütig, aber nicht großzügig. Leider spielte auch er Bruchs g-moll Konzert mit Klavierbegleitung. Wann wird endlich solche Geschmacklosigkeit aus der Mode kommen? Konzerte sollten nur mit Orchester öffentlich gespielt werden. — Der zehnjährige Geiger Mitja Itkis ist unstreitig hochbegabt, gehört aber noch nicht in den Konzertsaal. — Willy Burmester, der von dem tüchtigen Pianisten Willy Klasen unterstützt wurde, brach wieder einmal eine Lanze für Raffs zweites Konzert und begeisterte sein zahlreiches Publikum durch eine Reihe kleiner, von ihm bearbeiteter Stücke. — Einen guten Eindruck hinterließ wieder die Geigerin Palma von Pasztory; ihre Partnerin Anna Reichner-Festen besitzt einen sympathischen wohlgebildeten Mezzosopran und singt mit schönem Ausdruck und gut musikalischem Verständnis. — Letzteres gilt auch von Helene Wolff, einer Altistin mit besonders schönen Kopftönen, in deren Konzert Alexander Sebald Vitali's Ciaconna vortrug. — Der im Vorjahre gegründete Friedrich Kiel-Bund gab ein Konzert, das dem leider viel zu wenig in die Öffentlichkeit gedrungenen Komponisten manchen neuen Freund gewonnen haben dürfte. Das großartige c-moll Klavierquintett fand eine treffliche Interpretation durch Georg Gundlach, Karl Klingler, Rywkind, Fridolin Klingler und Arthur Williams. Eine ganze Reihe wertvoller Klavierstücke trug Hermann Wetzel vor. Die schöne Violinsonate op. 16 war bei Frieda Schaeffer und Margarete Rhode-Schaeffer gut aufgehoben. — Das Böhmische Streichquartett brachte Hugo Kauns drittes Streichquartett, über das ich an anderer Stelle dieses Heftes mich geäußert habe, zur ersten Aufführung und erzielte damit einen schönen Erfolg. Eine herrliche Wiedergabe fand auch Schuberts sog. Forellenquintett, dessen Klavierpart Artur Schnabel aufs schönste spielte; der Kontrabaß war mit Max Poike vortrefflich besetzt.

Wilh. Altmann

Der schlecht ausgeglichene, helle Sopran von Leonie Born klingt überangestrengt, besonders

bei so schwerer Aufgabe, wie es die „Lucia"-Arie ist. Auch an Schubert und Brahms dürfen sich offenbare Anfänger nicht heranwagen. Das einzig Annehmbare des Konzertes waren die Cellovorträge von Fritz Becker, obgleich auch an ihnen mancherlei auszusetzen war, so z. B. die überaus unbeholfene Bogenführung und die Intonation. Er ist jedoch ein gediegener Musiker, der an guten Vorbildern sich ein Beispiel nehmen sollte. So an Joseph Malkin, der mit dem Sänger Juan Luria konzertierte. Die C-dur Suite von Bach für Cello allein spielte er in jeder Hinsicht mit höchster Vollendung. Das war echte Kunst. Wenige Cellisten können mit ihm darin konkurrieren. Der metallische und dennoch weiche Bariton Luria's ist für den kleinen Bechstein-Saal zu mächtig. Die Atemtechnik ist vorzüglich, wie auch die Koloraturen. In der Wiedergabe italienischer Lieder ist er bei weitem glücklicher als sein Landsmann Ettore Gandolfi, dessen ewig tremolierender Baß-Bariton für edle Zwecke zu roh verwandt wird. Jegliche Feinheit des Vortrages glänzt durch Abwesenheit. Im selben Konzert (Tondichter-Abend der Gesellschaft der Musikfreunde) spielte der Geiger Alessandro Certani eine unveröffentlichte Sonate von Locatelli mit hübschem, gesangreichem Ton und viel Fertigkeit. Das Werk erhebt sich nicht über andere seinesgleichen aus damaliger Zeit. — Recht gute Eigenschaften ließ die Mezzosopranistin Annemarie Mencke erkennen. In der Mittellage ist ihre Stimme außerordentlich schön. Sie müßte mehr aus sich herausgehen, es fehlt an Akzenten, der Gesang klingt zu einförmig. Willkommene Abwechselung bot das Violinspiel von Irene von Brennerberg. — Über die Leistungen des Pianisten Josef Weiß in seinem ersten Konzert kann ich nicht berichten. Ein Berliner Kritiker ist bekanntlich genötigt, am selben Abend mehrere Konzerte zu besuchen, will er nur einigermaßen auf dem Laufenden bleiben. Die Künstler, die ihre Konzerte (wenigstens in Berlin) ja fast ausschließlich der Kritik wegen veranstalten, sind daher froh, wenn deren überaus stark in Anspruch genommene Vertreter es ermöglichen, auch ihrer Veranstaltung beizuwohnen. Daher lassen sie sich sehr gern die (das sei zugestanden) kleine Störung gefallen, wenn ein Kritiker während des Vortrages den Saal betritt. Nicht so Herr Weiß. Er hatte den Befehl erteilt, auch die Kritiker antichambrieren zu lassen. Da bei meiner Ankunft Herr Weiß gerade die unendlich lange Sonate von Karg-Ehlert begonnen hatte, die er, wie mir berichtet wurde, aus Überschätzung ihres Wertes und seiner Leistung dem enttäuschten Publikum sogar zweimal vorgespielt hat, zog ich es vor, sofort umzukehren und einen gastfreundlicheren Konzertgeber zu besuchen. Übrigens muß hier konstatiert werden, daß die erwähnte Sonate op. 50 von Karg-Ehlert nicht bei dieser Gelegenheit, wie Herr Weiß auf dem Programm behauptete, ihre Uraufführung erlebte, sondern bereits in voriger Saison durch den Komponisten selbst in der Singakademie gespielt wurde. Nach meiner damaligen Erfahrung muß ich allerdings den Mut des Herrn Weiß bewundern, ein so nichtssagendes, von Schwierigkeiten zwar strotzendes, aber musikalisch im höchsten Grade abstoßendes Werk zur Aufführung zu bringen. — Der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirchenchor begann seine Bußtags-Aufführung mit einer Orgelphantasie von Müllerhartung, die augenscheinlich nicht einmal das Interesse des Organisten Walter Fischer erregte; vielleicht hätte das Werk in besserer Wiedergabe nicht gar so ermüdend gewirkt. Der Chor zeichnete sich unter W. Freudenberg vielfach aus. — Sehr genußreich war der Liederabend von Hertha Dehmlow. Die vorzügliche Altistin scheint jedoch noch mehr leisten, den Textinhalt noch tiefer erschöpfen zu können, als sie hier tat. Gelingt es ihr, dann steht sie obenan. — Max Vogrich ist in der Liedkomposition weit glücklicher als in Werken großen Stiles. Überraschend gut ist der Volkston in den Gedichten von Klaus Groth getroffen. Die empfindungsvollen, reizenden Lieder sind ihrer Wirkung sicher, sogar wenn sie weniger trefflich gesungen werden, als es durch die sympathische Sopranistin Paula Ucko geschah. Die Klavierstücke stehen in der Inspiration zurück und beweisen mehr das theoretische Können Vogrichs, dessen Spiel etwas ungehobelt klang. — Marie Dubois gefiel mir als Mozartspielerin. Ihr Anschlag ist voll ohne Härte, der Vortrag musikalisch und korrekt ohne Pedanterie. — Das Waldemar Meyer-Quartett brachte ein Streichquartett in B-dur, op. 18, von Richard Sternfeld zur ersten Aufführung. Der Komponist ist Professor an der Berliner Universität und hat sich besonders durch seine Schriften und Vorträge über Wagner einen sehr bekannten und geachteten Namen gemacht. In diesem Werke läßt er nirgends durchblicken, daß er ein so energischer Verfechter moderner Kunst ist, im Gegenteil: er hält sich strikt an die hergebrachten Formen; melodisch und harmonisch wandelt er die geheiligten Bahnen des Klassizismus. Sternfeld arbeitet mit einfachem Material; hübsche und liebliche Themen weiß er geschickt zu verschlingen und die Klangschönheit durchgehends zu wahren. Stileinheit läßt sich leider nicht genügend erkennen. Während der erste Satz in seiner launigen Frische etwas an Haydn gemahnt, zeigt das Andante kontrapunktische Fertigkeit; das etwas mendelssohnisch gefärbte Scherzo mit seinen gefälligen Tanzrhythmen und dem passend kontrastierenden melancholischen Trio bildet den Höhepunkt des Werkes. Der letzte, moderner angehauchte Satz steht dagegen zurück. — Einen hervorragend guten Eindruck empfing ich von einer Symphonie in f-moll des Amerikaners Maurice Arnold, die unter persönlicher, inspirierender Leitung des Komponisten durch das Mozart-Orchester, abgesehen von einigen kleinen Unglücksfällen, zu geradezu glänzender erster Aufführung gelangte. Das Werk ist durchgehends modern, ohne bestimmten Vorbildern zu folgen, obgleich sich seines Autors augenscheinliche Verehrung Wagners nicht völlig verbergen kann. Die Themen an sich sind nicht gerade bedeutend, doch finden sich hin und wieder Anläufe zu nationaler Charakteristik, bekanntlich hinsichtlich amerikanischer Musik ein undankbares, weil fast unmögliches Unterfangen. Anzuerkennen ist, daß Arnold manchmal sich bemerkbar machende

Anfänge von Trivialität immer gleich sehr geschickt zurückzudrängen versteht. Die sehr dicke, wenn auch klangvolle Instrumentation beeinträchtigt leider die Deutlichkeit der Stimmenführung. Als Dirigent leistete Arnold Vorzügliches. Seine zielbewußte, elastische und ausdrucksvolle Art des Taktierens animierte das treffliche Orchester zu künstlerischen Äußerungen, nach denen ich bei der vorangehenden a-moll Symphonie Mendelssohns unter Leitung von Gustav Drechsel vergeblich ausgespäht hatte. Keinesfalls ist dieser Herr seiner Aufgabe gewachsen. Man verlangt jetzt von einem Dirigenten mehr als bloßes Taktschlagen. Auf das Orchester übte er nicht den geringsten Einfluß aus. Daß daher von Auffassung, von Individualität keine Rede sein kann, versteht sich von selbst. — Die Mezzosopranistin Othilia Ejler-Jensen zeigte nur Reste einer wohl früher hübschen Stimme. Der Vortrag hält sich in bescheidenen Grenzen, die Koloratur ist gut. Absolut ungenügend, sogar für bescheidenste Ansprüche, sind die Klavierleistungen von Karl Reichel: weder Talent noch Können. — Im ersten Konzert zum Besten der Pensionskasse des Tonkünstler-Vereins trat Eva Leßmann für die erkrankte Lolo Barnay ein. Die Künstlerin bot mir eine Überraschung durch ihren vollendeten Vortrag einiger Schubertscher Lieder. Der jugendfrische Sopran ist ausgezeichnet geschult, und die Auffassung zeugt von durchdachtem Studium. Als zweiter Solist ließ sich Alexander Petschnikoff hören, der eine Sonate von Locatelli mit künstlerischem Ernst tonschön spielte. Das Pianistenpaar Hans und Marie Hermanns-Stibbe eröffnete das Konzert recht gut durch eine Sonate für zwei Klaviere von Mozart und schloß es mit den symphonischen Variationen op. 14 von Emil Kronke. — Eine sehr beachtenswerte Erscheinung ist der Pianist Hans Solty. Er bewältigte ein umfangreiches Liszt-Programm nicht nur mit technischer Leichtigkeit, resp. der dazu nötigen Kraft, sondern wußte, im Gegensatz zu so vielen anderen Lisztspielern, seine Vortäge poesievoll auszugestalten. Man kann ihm mit Genuß zuhören.

Arthur Laser

Conrad Ansorge erscheint immer mehr als großer Künstler, nicht eigentlicher Klavierspieler. Es ist schlechterdings nichts Genaues zu hören, wenn er mit der linken Hand so recht loslegt, und die rechte dominiert überhaupt nicht immer souverän sicher und, rein klavieristisch genommen, großzügig. Aber seine musikalische Art zu spielen ist eminent großzügig, echt künstlerisch, die Emanation eines wahren Poeten. Wie lebte die h-moll Sonate unter seinen Händen auf! Sie allein genügt uns vollkommen, dem Meister zu huldigen. Sein Schumann-, Schubert-, Beethoven- und Chopinspiel, das er in einem Riesenprogramm vorführte, hatte viele prachtvolle Einzelzüge; so ganz aus dem Vollen schöpfte Ansorge aber erst in Liszts Menschheitsgesang . . . Schade, daß der Mozartsaal, für dessen Akustik doch eigentlich wirklich etwas geschehen müßte, nicht wenigstens verdunkelt war! — Nächst diesem Großen möchte ich Hermann Klum als durchaus und in sehr erfreulichem Maße bemerkenswert nennen. Bei ihm ist alles ökonomisch voll abgewogen, und die Grenzen, die dem Klaviere gezogen sind, werden klug respektiert. Sein Spiel ist sehr sauber, äußerlich und innerlich schön und richtig. Nur sollte auch er die Rechte noch großzügiger zu gebrauchen streben und seine aktiven Körperteilgruppen daraufhin einstellen. — Gleichermaßen wäre dies Moritz Mayer-Mahr zu wünschen. „O, Jessas, die Angst, daß er danebenhauen tät!“ Das tut er nun freilich nicht, aber zum Schaden des Ganzen. Im übrigen half er aber Griegs kleinen sympathischen Genius ebenso trefflich feiern, wie Sistermans und der Geiger Hartmann. Aber des letzteren Ton ist doch gar zu klein und blutleer. Himmel, wie spielte da Burmester dagegen (doch von diesem möge der Herr Kollege erzählen). — Sergei von Bortkiewicz ist seit vorigem Winter innerlicher geworden, doch noch nicht genug. Auch er vermag infolge falscher Applikation des gewaltigen Maschinenkunstwerkes Körper nicht das letzte zu erreichen. Sein Ton ist nicht elastisch und blühend genug; seine Rechte... immer wieder dasselbe Lied! Aber im übrigen ist er ein feiner und guter Spieler. — Ninon Romaine dagegen wird, fürchte ich, über die erste Zone nicht hinauskommen. Sie spielt recht „wohlgelernt habend“, aber eine Spur von Künstlerblut ist in ihrem Spiel kaum zu entdecken. Auch ist ihr Anschlag zu steif und hastig. Ihre Partnerin Emeline Klenen wußte mit ihren Liedern keine Herzen zu rühren. Sie trägt zu lehrhaft vor. Ihr Ton geht an, aber er ist nicht stetig, und der Atem langt nicht immer richtig. Wie kann man nur so trocken und energieschwach begleiten, wie Dr. Rudolf Bode hier tat! — Nun noch eine Perspektive: aus Evelyn Suart könnte wohl etwas werden. Sie spielt recht tüchtig und rhythmisch energievoll. Bleibt noch abzuwarten, ob sie einmal reden wird. Vorerst taten es nur die gewählten Werke: das köstliche Es-dur Konzert von Weber, Tschaikowsky's b-moll Konzert und sein anderes in Es-dur, das allerdings, ich möchte sagen, eine negative Sprache redet. Es ist zu dürr und kantig, aber sicher recht interessant.

Alfred Schattmann

Ella Müller-Rastatts Liederabend hinterließ keinen günstigen Eindruck. Ich glaube aber, daß an der permanenten unreinen Intonation der Sängerin viel die akustischen Mißverhältnisse des Choralion-Saales Schuld trugen. Polster und Decken ersticken die Töne in dem kleinen Raum. — Bruno Eisner führte sich mit seinem ersten Klavierabend vielversprechend ein. Man hat von seinem Spiele in Zukunft zweifellos etwas zu erwarten, vorausgesetzt, daß der junge Künstler sich rechtzeitig darauf besinnt, daß es bei ihm außer Bewegungsvirtuosität noch anderes und wichtigeres zu erziehen gilt. Eine bedenkliche Neigung zu brutalen Krafteffekten läßt befürchten, daß Eisner nur die Reihe der starken Männer am Klavier um einen Vertreter vermehren wird. — Michael von Zadora ist ein technisch ausgereifter Spieler. Was er gibt, gibt er vornehm und geschmackvoll. Viel war es für mein Empfinden nicht, schon infolge des Programms. Für die Wiederbelebung eines prächtigen Orgelkonzerts von W. F. Bach ist man ihm zu Dank verpflichtet. — Über Artur

Schnabels Spiel ist sehr viel zu sagen. Ich beschränke mich darauf, daß er nach wie vor einer unserer temperamentvollsten, empfindungsreichsten und virtuosesten Spieler ist. Der Jugendglanz, der einst, als er ein eben aufgehender Stern war, alle entzücken mußte, scheint mir aber dahin zu sein, er ist einer mehr konzertmäßigen Art gewichen. Im Verhältnis zu unseren typischen Virtuosen spielt Schnabel aber erlösend rein und leicht. Seine Frau, Therese Schnabel, steht ihm an Ernst in der Auffassung nicht nach. Man mag manches an ihrer Stimme und Art zu singen mißbilligen, der Gesamteindruck ihrer Leistungen bleibt doch immer ein schöner. — Leo Schrattenholz dirigierte Brahms' Zweite Symphonie und brachte sie zu guter Wirkung. Auch begleitete er Bruno Hinze-Reinhold, der ein bisher unbekanntes Konzert von Ph. E. Bach spielte und damit zeigte, wieviel stimmungskräftige Musik es noch zu heben und wieder zu beleben gibt. Schumanns a-moll Konzert beschloß den Abend. Hinze-Reinholds noble, jedem Äußerlichen abholde, von Grund aus solide Spielkunst machte einen sehr wohltuenden Eindruck. Auch in seinem Streben, alte Werke möglichst stilecht zu geben, zeichnet er sich aus. Hierin unterstützte ihn Max Seiffert, der im Bachschen Konzert das begleitende Klavier übernommen hatte.

Hermann Wetzel

Der Sopranistin Willi Kewitsch und der mitwirkenden energischen Geigerin Juanita Norden ist der liebenswürdige Beifall hoffentlich ein Ansporn zu fleißiger Arbeit. — Der Liederabend Leontine de Ahnas gibt zu erfreulichen Äußerungen keinen Anlaß. — Elsa Schülers Kopfton spricht in der Höhe gut an, im übrigen müßte sie wohl zunächst sich einer Ausbildung unterziehen. Amalie Schultz' an sich nicht unschönes Forte ließ im Verein mit dem ewigen Pedalgebrauch Spuren von Vortragsvermögen nicht erkennen. — Elyda Russel sang in fünf verschiedenen Sprachen, womit es eigentlich aber doch nicht allein getan ist. — Eine Durchbildung ihres prächtigen Organs gäbe Maria Seret die Sicherheit einer hervorragenden Laufbahn. — Fanny Opfer hat viel gesangliche Beanlagung, aber die mangelnde Verschmelzung des Kopf- und Brustregisters beeinträchtigt den Wert der Darbietungen sehr. — Die unverdorben frische Stimme Anna Gaertners macht einen wohltuenden Eindruck, den angesichts des ungekünstelten Vortrages die unsichere Tonführung in der Mittellage nicht zu schwächen vermochte. Die mitwirkende Geigerin Amalie Birnbaum konnte nicht erwärmen. Richard Hähn

Anna Stephan bot hohe Kunst in einem auserlesenen Programm. Diese Sängerin hat so viel innere Glut und überhaupt so viel Seele, daß ihre dunkle Stimmfärbung ihrer Individualität angemessen und der Mangel an von Anfang an einnehmender Sinnlichkeit des Tones bei ihr natürlich erscheint. Eduard Behm begleitete großzügig-schön; er war der rechte Partner für diese Künstlerin. — Grete Hentschel-Schesmer sang zwanzig leichtere Lieder, die ihrem etwas kleinen Alt nicht schlecht liegen. Ihr Bestes ist ihr Material; doch ist es ihrer Schulung und Mühe bisher nicht gelungen, eine feste Tongebung und — was damit in mancherlei Beziehung zusammenhängt — eine sichere Intonation zu erzielen. Die Anspruchslosigkeit der Lieder war mehr Notgabe als Geschenk. Daß das Fehlende die Zukunft noch bringen dürfte, bewies der Vortrag der Lieder „Volkslied" von Schumann und „Willkommen mein Wald" von Franz. — Lolo Barnay. Auch diese Sängerin wählte Lieder aus „ihrem" Bereich. Dieses ist das des liebenswürdigen „Vortragsliedes". Ihre Stimme (hoher Mezzosopran) ist zwar nicht groß, aber von köstlichem Timbre und im Piano ätherisch schön; die Tonbehandlung ist in der Höhe nicht so gut wie in der Mittellage; in der Atemführung merkt man noch zuviel von Bemühung. Die wenigen ernsteren Lieder glaubte man ihr, die im Anmutigen alle entzückte, nicht recht. — Laura Titze-Krone (Klavier) und Géza v. Kresz (Geige) produzierten sich in einem überlangen kunterbunten Programm. v. Kresz verfügt über einen schönen, breiten Ton und eine solide, wenn auch nicht tadellose (unschöne Bogenführung, Ungleichmäßigkeit bei Läufen) Technik, doch versteht er es nicht, was er spielt, schmackhaft zu machen. Sein verhaltenes Temperament läßt gänzlich kalt. Erfreulicher ist der Vortrag der Pianistin; namentlich Lyrisches gelingt ihr nicht übel. Zu César Franck aber fehlt beiden die nötige künstlerische Kultur. — Ella Jonas zeigte an ihrem letzten Klavierabend, daß sie zu den vornehmsten Erscheinungen der letzten Jahre zu zählen ist. Wollte man ihr Eigenstes kennzeichnen, dann könnte man von einem Kult mit dem einzelnen Tone und von einer gesunden Sentimentalität bei ihr sprechen, doch würde das nicht genügen angesichts ihrer anderen, durchaus positiven Eigenschaften. — Meta Zlotnicka brachte mit gequälter Stimme und gemachtem, an Lächerlichkeit streifendem Gefühl alte und neue Lieder zum Vortrag. Ganz ratlos aber stand man der Selbstbeurteilung des Cellisten W. Deckert gegenüber; dies gelte als Kritik. Arno Nadel

BUDAPEST: Viel früher als sonst hat heuer die Konzertsaison eingesetzt, und in Dutzenden locken oder drohen schon jetzt buntfarbige Plakate mit den Namen bekannter und unbekannter Größen. Ein Beweis für die stets zunehmende Musikfreude des Publikums ist es — oder sollte es eher der kategorische Imperativ des Modezwanges sein? — daß für das Abonnement der „Philharmonischen Konzerte" allein an sechzigtausend Kronen eingeflossen, daß die Quartettsoireen der Herren Kemény-Schiffer, die volkstümlichen Kammermusik-Abende der Herren Grünfeld-Bürger nahezu ausverkauft sind. Im ersten philharmonischen Konzert hörte man neben Beethovens zweiter Symphonie, Goldmarks symphonischer Dichtung „Zrinyi" und der ersten „Peer Gynt"-Suite (mit der man sich der Pietätspflicht Grieg gegenüber recht billig entledigte) den zwölfjährigen Pianisten Ernst von Lengyel, der nichts geringeres als Liszts Es-dur-Konzert meisterte. Ein Wunderkind, aber ein echtes Wunder. Mehr als alle Kritik spricht für die Genialität des Knaben der Umstand, daß ein so ernster Künstler wie Hans Richter ihn zur Mitwirkung in London und Manchester eingeladen hat. — Die beiden Kammermusikvereinigungen debutierten mit je einer Novität. Grünfeld vermittelte

uns die angenehme Bekanntschaft mit dem jugendlichen Klavierquartett des noch völlig unangekränkelten Richard Strauß, bei Kemény lernten wir Dohnányis jüngstes Streichquartett in Des kennen: ein Meisterwerk geistvoller formaler Konstruktion, aber weniger bedeutend an Gedanken und Stimmung, zudem durch einen bei Dohnányi kaum noch bemerkten modernen Zug bestimmt, der in harmonischen und sonstigen Eigensinnigkeiten überraschend, fast befremdend hervortrat. — Von solistischen Leistungen gab es bisher je ein anregendes Violinkonzert Willy Burmesters und Stefi Geyers, Liederabende Alexander Heinemanns und Valborg Svärdströms, die abermals in stürmischer Weise gefeiert wurden, ein Konzert des dreizehnjährigen Sängers Moses Mirsky, dessen seltene musikalische Begabung Aufsehen erregte, endlich eine Produktion der angeblich indischen Prinzessin Mme. Sorga, einer sehr mittelmäßigen Sängerin, die zwischen Händelschen Arien und französischen Kabaretkuplets ein eigenartiges, doch im Grunde langweilendes Talent oscillieren ließ. Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Die Hüttnersche Saison wurde eingeleitet durch eine erhebende Joachimfeier, bei der Walter Schulze-Priska Beethovens Violinkonzert korrekt und mit Wärme spielte. Hervorragend war die Ausführung des Brahmsschen d-moll Konzertes durch Ellen Saatweber-Schlieper. Die stimmbegabte Sopranistin Amy Castles sang „Ah, perfido“ und die Wahnsinnsarie von Thomas. Lebenswahr und schwungvoll war seitens des philharmonischen Orchesters die „Eroica“ und Tschaikowsky's pathetische Symphonie, witzig und raffiniert Strauß' „Till Eulenspiegel“, gediegen eine neue Serenade von Leo Weiner. — Sorgfältig vorbereitet brachte Janssen im Musikverein Bruchs „Odysseus“ mit den Damen Philippi und Grafe und den Herren Lederer-Prina und Göpel als Solisten. — Holtschneider bewies von neuem seine Kunst in der Chorschulung durch Vorträge von Gesängen alter und neuer Meister. Stimmungsvoll sang Frau Cahnbley-Hinken acht Lieder mit Quartettbegleitung von Marteau, der auch sein zu lang geratenes Klarinettenquintett vorführte. Der Verlag der „Dortmunder Zeitung“ und des „General-Anzeigers“, C. L. Krüger, hat mit Volks-Künstler-Konzerten, mit einer Mark Eintritt für die Abonnenten, ein neues, zugkräftiges Unternehmen geschaffen. In einem Wagner-Abend unter Hauseggers anfeuernder Leitung kamen der erste Akt der „Walküre“, Siegfrieds Rheinfahrt, Erzählung und Tod mit Trauermusik, und Brünnhildens Schlußgesang aus der „Walküre“ und der „Götterdämmerung“ durch die Philharmoniker zu überwältigender Wiedergabe. Frau Fleischer-Edel und Pennarini (Hamburg) waren glanzvolle Solisten.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Das zweite Symphoniekonzert der Serie B brachte als Neuheit die mit Spannung erwarteten „Variationen über ein lustiges Thema“ von Max Reger. Variationen im altgewohnten Sinne sind das freilich nicht, sondern symphonische Paraphrasen eines reizenden, dem Singspiel „Der Erntekranz“ von Joh. Adam Hiller entnommenen Themas, das aufgefunden zu haben allein schon ein glücklicher Griff Regers war. Was der Komponist daraus zu machen weiß, ist in der Tat erstaunlich. Eine blühende Phantasie vereinigt sich in dem Werke mit der Frische des naiv schaffenden Künstlers und der vollendeten Meisterschaft eines Kontrapunktikers, der gegenwärtig wohl seinesgleichen kaum unter der jüngeren Generation hat. Ganz besonders erfreulich war es mir, zu erkennen, daß Reger nun auch in der Instrumentation seine eigne Art gefunden hat. Möge er nach diesem umfangreichen Variationenwerke, das bei aller Schönheit im einzelnen als Ganzes doch kaum auf weite Kreise wirken dürfte, nunmehr recht bald mit seiner ersten Symphonie hervortreten; auf diesem Gebiete darf man von Reger, gerade weil er die absolute Musik in unsern Tagen wieder zu Ehren gebracht hat, das Höchste erwarten. Die Wiedergabe war unter v. Schuchs Leitung ganz vorzüglich und der Erfolg sehr herzlich. Solist des Abends war der holländische Cellist Anton Hekking, der trotz seines schönen edlen Tones und blendender Technik nicht hinzureißen vermochte, was vielleicht an der geringen Bedeutung des von ihm gespielten d'Albertschen Cellokonzerts, aber sicherlich auch an seiner eignen Kühle lag. — Von beträchtlichem Kunstwert war eine Aufführung des Händelschen Oratoriums „Israel in Ägypten“ durch die in letzter Zeit zu hohem Rang emporgestiegene Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs. Die Chorleistungen waren vortrefflich; solistisch taten sich die Damen Dehmlow und v. d. Osten sowie die Herren Mann, Piehler und Werner hervor. Besonders glücklich war die Wirkung eines alten Tafelklaviers, auf dem die Cembalostimme durch Herrn Lang gespielt wurde. — Das zweite Philharmonische Konzert ließ uns die sehr angenehme Bekanntschaft mit der kaum dem Kindesalter entwachsenen Geigenkünstlerin Stefi Geyer machen, die sich leider nur als Besitzerin einer glänzenden Technik zeigen, von Gefühl und Empfindung aber infolge ungünstiger Wahl ihrer Vortragsstücke nichts offenbaren konnte. Sängerin des Abends war Amy Castles, deren frischer, gut geschulter Koloratursopran Wärme und Innigkeit vermissen ließ. — Aus der Feder des durch seine Orchestervariationen „Kaleidoskop“ beim letzten Tonkünstlerfeste bekannt gewordenen Heinrich G. Noren brachte das Bachmann-Trio ein Manuskript-Klaviertrio d-moll erstmalig mit bedeutendem Erfolge zu Gehör. Der erste, sehr lang ausgedehnte Satz ist der bedeutendste des Werkes, das in allen seinen Teilen durch mühelose Erfindung, feine Arbeit und aparte Klangwirkungen erfreut, aber durch einen stark sinwischen Einschlag für uns etwas Fremdartiges hat. — Ein Konzert des „Dresdner Männergesangverein“, in dem Margarete Nelsch (Gesang) und Walter Schilling (Cello) solistisch mitwirkten, sowie das Konzert der „Liedertafel“ unter hinreißendem Beistande von Tilly Koenen seien noch erwähnt. Ebenso die Klavierabende von Frederic Lamond und Max Pauer. — Ein besonderes Wort sei noch der hundertsten Aufführung in Bertrand Roths Musiksalon gewidmet, die sich zu einem von den besten musikalischen Kreisen Dresdens freudig gefeierten Jubiläum gestaltete. Sind

doch diese Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke im Rothschen Salon geradezu ein Faktor der künstlerischen Kultur Dresdens geworden, da einerseits zahlreiche unbekannte Kompositionen hier vor einem kunstverständigen Publikum zu Gehör gekommen sind und andrerseits die namhaftesten Künstler den Bestrebungen Roths ihre Unterstützung verliehen haben. — Der Liederabend von Julia Culp endlich war ein Ereignis für jeden, der vollendete Gesangskunst und innigste Beseelung der Menschenstimme zu würdigen weiß. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Den „Saul" von Händel hatte unser Cäcilienverein für sein Bußtagskonzert einstudiert, und zwar in der vom letzten Mainzer Händelfest her bekannten Bearbeitung Chrysanders, die wohl nur in ein paar nebensächlichen Punkten anfechtbar erscheint, sonst aber jedem, der den alten leidigen Hader zwischen Robert Franz und Chrysander überwunden hat, einen ungetrübten Genuß im Geiste Händels gewähren wird. Auch die Wiedergabe unter August Grüters wirkte im wesentlichen nach dieser Richtung; nur hin und wieder war das Gepräge etwas verschwommen. Von den solistischen Mitarbeitern machten sich namentlich Friedrich Brodersen, Maria Philippi und Emma Tester verdient; das Cembalo behandelte A. Kleinpaul, und für den Knabenchor hatte unser Goethegymnasium brauchbare Kräfte aufgeboten. — Das Böhmische Streichquartett bereitete der Kammermusik-Gemeinde des Museums wieder einmal einen kostbaren Abend mit Beethovens op. 18 A-dur, Dvořák op. 61 und dem fesselnden Quintett op. 14 von Tanêieff, wofür man J. Burian als zweiten Cellisten kooptiert hatte. — Auch einer so namhaften Gesangskünstlerin wie Erika Wedekind begegnete man wieder, diesmal im Rahmen des vom Neebschen Männerchor alljährlich gegebenen Konzertes, das mit seinem abwechslungsreichen Programm stets zahlreiches und dankbares Publikum findet. Und noch zweier anderer Sängerinnen sei hier gedacht, von denen die eine, Leonore Wallner, ausschließlich Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" sang und dabei die Hörer mit einigen beachtenswerten Kompositionen von Mahler und Streicher bekannt machte, während sich in der anderen, Dora Moran, eine begabte und sorgfältig ausgebildete Tochter Fanny Moran-Oldens vorstellte. — Ein von Max Vogrich aus eigenen Klavier- und Liederkompositionen bestrittener Abend ward wohl von so manchem Hörer hauptsächlich als ein Kuriosum empfunden, da sich hier ein gewiß anerkennenswertes Talent in einer Tonsprache äußerte, der man wohl noch volle Empfänglichkeit entgegenbringen kann, wenn man ihr bei ihren verflossenen Meistern, z. B. Mendelssohn, begegnet, die sich aber aus dem Munde eines noch Lebenden doch schon recht antiquiert ausnimmt. Hans Pfeilschmidt

KASSEL: Reichlich flossen bereits die Quellen musikalischer Genüsse. Besonders eindrucksvoll gestalteten sich die ersten Gaben unserer heimischen Kräfte, so die der Königlichen Kapelle, die unter Dr. Beier Schuberts C-dur Symphonie und Grieg's erste „Peer Gynt"-Suite fein ausgearbeitet bot. Recht beifällig wurden an jenem Abend das neue von Frau Kwast-Hodapp trefflichst gespielte Klavierkonzert in c-moll des Grafen von Hochberg und die dramatische Szene „Die Nonne" von F. Mayerhofer aufgenommen. Sehr genußreich waren auch die ersten Spenden der Kammermusik-Vereinigung (Hoppen, Kruse, Keller und Monhaupt), aus denen besonders hervorgehoben seien Beethovens Harfenquartett und Schuberts Oktett. Der Oratorienverein unter Hallwachs brachte eine recht gelungene Wiederholung von Tinel's „Franziskus". Von den Solisten ragte ferner hervor L. Heß, während Eva Uhlmann und M. Oberdörffer ihre Aufgaben zur Zufriedenheit lösten. Lebhaftes Interesse erweckte ein Liederabend, in dem uns Carl Hallwachs im Verein mit seiner Gattin, der Konzertsängerin L. Becker und L. Heß nur Lieder eigner Komposition vorführte, und von neuem vollgültige Beweise einer schönen Begabung als Liederkomponist brachte. Wahren Beifallsjubel erregte das virtuose Violinspiel von Edith von Voigtlaender, ebenso wie das Auftreten von Lula Mysz-Gmeiner und Emil Sauer. Auch der Lauten-Künstler R. Kothe fand wieder ein dankbares Publikum. Erwähnt sei zum Schluß das gut besuchte Konzert des bekannten Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang. Dr. Brede

KÖLN: Das Gürzenich-Quartett erfreute an seinem dritten Abend zunächst unter Mitwirkung des Bratschisten Foco Klimmerboom durch eine hervorragend schöne Wiedergabe von Mozarts C-dur Quintett, dem sich das Brahmssche G-dur Quintett anschloß. Schuberts nachgelassenes c-moll Quartett ist eine bewährte Glanznummer der Vereinigung und wurde auch diesmal in abgeklärtester Weise zu Gehör gebracht. — Die Musikalische Gesellschaft widmete Grieg einen Abend. Die Altnorwegische Romanze mit Variationen für großes Orchester sprach im allgemeinen in ihren einfachen Teilen entschieden lebhafter an als da, wo des Tonsetzers Erfindung sich breit ausladend in vertiefter und komplizierterer Instrumentalsprache ergeht. Vollen Erfolg fand Germaine Schnitzer mit der virtuos glänzenden und feiner Auffassung nicht entbehrenden Ausführung des a-moll Konzerts. Weiter hörte man mit vielem Behagen die erste „Peer Gynt"-Suite. Fritz Steinbachs Führung begeisterte das Orchester der Gesellschaft zu besonderen Leistungen. — Wie alljährlich, veranstaltete am Bußtage Friedrich Wilhelm Franke ein Kirchenkonzert in der Christuskirche. Frankes hohe Meisterschaft im Orgelspiel erzielte in Bachs c-moll Passacaglia, César Francks Phantasie h-moll und Liszts Präludium und Fuge über den Namen Bach Eindrücke erhebendster Art. Wertvolle Unterstützung bot Friedrich Grützmacher dem Konzertgeber durch seine ausgezeichneten Cello-Vorträge. Dann wirkten verdienstlich Emma Lindenberg mit Mezzosoprangesängen und H. Allekotte mit der Harfenpartie in Bruchs Kol Nidrei. — Therese Pott brachte sich mit einem eigenen Abend in Erinnerung. Die Pianistin wußte in Bachs Chromatischer Phantasie und Fuge d-moll eine so imposante Beredsamkeit zu entfalten und weiter in Schumanns

Sonate Werk 22 sowie der Brahmsschen Sonate Werk 5 so gut musikalisch zu wirken, daß der starke Beifall durchaus berechtigt erschien. — Der Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein bot zumal in Chören von Beethoven, Loewe, Senff und Orlando di Lasso recht Gutes. Der Geiger Walter Schulze-Prisca bewährte auch hier seine sehr großen Vorzüge der Technik und des innigen Verständnisses für das Sonderwesen seines Instruments hauptsächlich in dem neuaufgefundenen, als siebentes Mozartisches gerühmten Violinkonzert, das doch für die Annahme so erlesener Provenienz gar wenig Anhalt bietet. Paul Hiller

LEIPZIG: Im sechsten Gewandhauskonzert ist nach lediglich tüchtiger Vorführung des Händelschen Concerto grosso in d-moll mit wunderbar-schönen, wahrhaft empfundenen Darstellungen der Symphonieen in e-moll von Brahms und in c-moll von Beethoven durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester den Hörenden ein wirkliches, mächtig ergreifendes Kunsterleben ermöglicht worden, wogegen über dem vierten Philharmonischen Konzerte, das zwischen Volkmanns mangelhaft ausgeführter d-moll Symphonie und zwei neueren Stücken von Sibelius (dem pikanten Tanz-Intermezzo „Pan und Echo“ und der von Hans Winderstein bei verdunkeltem Saale vorgeführten und dennoch nicht außerordentlich wirkenden „Valse triste“) stimm- und stimmungsdunkle Gesangsvorträge des Künstlerpaares Dr. Felix von Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne brachte, die Schatten des voraufgegangenen Totensonntages lagerten. — Geisteserhebung und Herzbeglückung hatte man neuerdings dem Böhmischen Streichquartett zu danken, das seinen zweiten Abend mit Regers Streichtrio op. 77b und Beethovens a-moll Quartett eröffnete und unter rühmenswerter Klavier- und Kontrabaß-Assistenz von Vera Maurina-Press und Albert Walschke mit einer prächtigen Reproduktion des Schubertschen Forellenquintettes beschloß; lebhaftem Interesse begegnete aber auch das frischmütige, der Reife nahegekommene Sevčik-Quartett, dem man diesmal für einen „Haydn“, für das im Verein mit dem tüchtigen Klavierpartner Vilém Kurz vorgeführte kunstreich schöne a-moll Quintett op. 12 von Vitezslav Novák und für Beethovens Harfenquartett zu danken hatte. — Beim Bußtagskonzerte des Riedel-Vereins, in dem unter tüchtiger Mitwirkung dreier Dresdener Solisten (Elisabeth Boehm-van Endert, Franziska Bender-Schäfer und Georg Hummel) und unter vorzüglicher Beteiligung des für Burrian eingetretenen Jacques Urlus das „Requiem“ von Mozart und der „13. Psalm“ von Liszt zu wirksamer Wiedergabe gelangten, hat dem allerdings wohl noch einiger Eingewöhnung in das Kunstwirken mit Massen bedürftigen neuen Vereinsdirigenten Joseph Pembaur jr. Gelegenheit geboten, sein Befähigtsein für eine derartige Stellung zu erweisen. — Kantor Wilhelm Häussel hat mit dem Kirchengesangverein Leipzig-Lindenau und mit Anna Hartung und Jacques Urlus als Hauptsolisten Tinels „Franziskus“ zur Aufführung gebracht, und seitens vieler hiesiger Kirchenchöre ist unter liebenswürdiger Mitbeteiligung einheimischer Solosingenden und Instrumentalisten das Totenfest mit feierlichen Vorabends- oder Nachmittagskonzerten begangen worden. — Ein sehr wohlgelungenes Konzert des von Gustav Wohlgemuth geleiteten „Leipziger Männerchor“ lief in eine pietätvolle, warmherzig aufgenommene Aufführung von Emil Büchners für Soli, Chor und Orchester komponiertem „Wittekind“ aus. — Sehr verschiedenartig wirkten zwei Tonsetzer, die mit eigenen Komponisten-Abenden hervortraten: Max Vogrich, den man mit seiner reminiszenzenreichen, vielfach lärmenden und nur im Aufstellen von exotischen (indischen) Klanggebilden einigermaßen eigenartigen Musik der Vergangenheit zuweisen mußte, und Nicolaus Medtner, dem man um der vielfach reizvollen Modernität seines Musikempfindens, seiner unruhevollen Harmonik und komplizierten Rhythmik willen eine Anweisung auf die Zukunft geben konnte. — Von Liedersängerinnen war diesmal nicht allzuviel zu spüren: Elena Gerhardt erfreute wieder einmal mit fein stilisierten Gesangsvorträgen, Ilse Delius sang ziemlich konzertgerecht und Else Marburg ganz hausgerecht. — Die lange Reihe Klavierspieler führte von dem etwas derb zugreifenden Chopin-Spieler Télémaque Lambrino über drei nicht ganz konzertreife Damen: die zur Virtuosität neigende Gisela Springer, die gediegen musikalische Martha Küntzel und die etwas allzukühne Clara Birgfeld zu Max Pauer, der nach fahrlässiger Behandlung Bachs und Beethovens in Schumanns Davidsbündlertänzen einen höheren Aufflug nahm und mit einer wahrhaft schönen, improvisatorisch frischzügigen Wiedergabe der Lisztschen h-moll Sonate begeistern konnte, und zu Leonid Kreutzer, der die Konzerte in d-moll von Brahms und in a-moll von Grieg auf hochrespektable Art interpretierte und sich dazwischen den Spaß machte, die Burleske von Richard Strauß zu spielen. — Dem in Spiel und Figur gewachsenen kleinen Mischa Elman, dessen Alberthallenkonzert Emil Pinks einige erfreuende Liedergaben beisteuerte, folgten zwei in jeder Hinsicht ausgewachsene Violinspieler: Alfred Wittenberg, der sich nach unruhevollem Vortrage des Beethovenschen Konzertes in Beethovens F-dur Romanze und Brahms' D-dur Konzert zu voller, beruhigt schöner Meisterschaft aufraffte, und Felix Berber, den man zwischen markig schön durchgeführten Darbietungen des Brahms'schen Konzertes und der Laloschen Symphonie espagnole auch eine nur in ihrem mittelsten Teile erfunden, sonst aber unangenehm konstruiert wirkende „Deutsche Rhapsodie“ op. 31 von Friedrich E. Koch vortragen hörte. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Die Abonnementskonzerte der Musikalischen Akademie unter Mottls Meisterdirektion florieren dieses Jahr mehr wie seit langer Zeit. Trotz des grassierenden Konzertwahnsinns sind sie ausverkauft und behaupten auch nach ihren Leistungen weitaus den höchsten Rang vor allen rivalisierenden Veranstaltungen. Im ersten gab es eine kleine musikalische Sensation. Richard Wagners 1835 zu Theodor Apels gleichnamigem Drama entstandene „Kolumbus“-Ouvertüre, die nach zwei Aufführungen in Paris 1841 wohl nur noch 1905 in London gespielt worden war, lockte die Hörer. Sie erwies sich als technisch sehr geschickt ge-

macht, bietet aber thematisch kaum etwas Bedeutendes, dagegen manche Vorahnung späterer „Ring"-Motive. Ein hübscher Effekt ist die mehrmals wiederkehrende Vision des fernauftauchenden Landes, mit Holzbläsern und flirrenden Streichern im pianissimo, von denen sich die Trompeten wirkungsvoll abheben. Die im gleichen Konzert vorgeführte D-dur Ouvertüre von Bach litt unter der, gegen die Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft verstoßenden, unrichtigen Besetzung (zu schwacher Bläserchor, Orgel als Kontinuo-Instrument). Desto herrlicher gelang Beethovens vierte Symphonie, ebenso wie im zweiten Konzert seine „Siebente" und Liszts „Orpheus". Außerdem hörte man zwei Novitäten, ein Präludium mit Doppelfuge für Orgel (am Schluß mit Zuziehung von Posaunen und Trompeten) von Klose und eine Ouvertüre zu „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels. Beide Werke vermochten nicht voll zu befriedigen. Braunfels' Instrumentation ist etwas dickflüssig, der in der Ouvertüre zutage tretende Gedankengehalt nicht allzu groß. Kloses Fuge kam nicht durchweg ganz klar zu Gehör und wirkt auch im Aufbau trotz ihrer schönen Themen und der gewaltigen Schlußsteigerung zerrissen. — Durch interessante Programme zeichnen sich auch die Abende des überaus tüchtigen Ahner-Quartetts aus. Ein prächtiges, leider unvollendetes Quartett von Zumpe und ein ziemlich unbedeutendes von O. Novácek (op. 10) fanden sich darunter. Des Flonzaley-Quartetts muß gedacht werden wegen seines wirklich guten Zusammenspiels. Die Konzerte der „Münchener" und der „Böhmen" bedürfen keines Lobes mehr; ihr Ruf steht fest. Bei den „Böhmen" fiel mir dieses Mal mehr auf, daß die im Vorjahr erfolgte Neubesetzung der Viola hier und da das Gleichmaß des Ensembles ein wenig stört; dem Bratschisten wäre an mancher Stelle größere Zurückhaltung zu empfehlen. Bei den „Münchenern" ist, lebhaft und mit Recht begrüßt, Theodor Kilian an das Pult der ersten Geige zurückgekehrt. — Klavier-, Violin- und Liederabende regnet es nach wie vor. R. Koczalski, das ehemals maßlos gefeierte Wunderkind, ist als ausgewachsener Virtuose wiedergekommen — aber so ziemlich auch nur als das. Nach der Seite der Auffassung höchst Erfreuliches gab Walter Braunfels, und auch Professor Roesger, Frau Sundgrén-Schnéevoigt, und noch manche anderen hatten schönen Erfolg. Begreifliche Begeisterung erweckte Ysaye mit Mendelssohns Violinkonzert, nicht minder der berühmte Pianist Sauer mit seiner Chopin-Interpretation, und Henri Marteau und Ernst v. Dohnányi mit einem ganz wundervollen Sonatenabend. — Unter den Liedersängern nimmt Ludwig Hess eine Sonderstellung ein durch die Schönheit seiner Stimmittel und seinen durchgeistigten Vortrag. Zwei hier wohlbekannte Bühnenkünstler, unser Tenorist Raoul Walter und unsere frühere Vertreterin des Koloraturfaches, Irene Abendroth, erwiesen vor dankbarem Publikum von neuem ihre Kunst. — In einem Abend des Philharmonischen Orchesters endlich unter Jan Ingenhovens sicherer Leitung kam das neuaufgefundene siebente Violinkonzert von Mozart durch den trefflichen Geiger Heinrich Edelmann zur Wiedergabe. Was das Werk selbst betrifft, so muß ich mich vorläufig, solange nicht stärkere Beweise gefunden werden, auf die Seite derer schlagen, die die Echtheit dieses Konzertes nicht für unwiderleglich bewiesen halten. Manches spricht da, rein musikalisch betrachtet, für die Autorschaft Mozarts, manches aber scheint ihr doch auch stark zu widerstreiten.

Dr. Eduard Wahl

ST. PETERSBURG: Die Abonnementskonzerte unter Leitung von Alexander Siloti haben ihre bisherige Stätte, den akustisch so günstigen Großen Adelssaal, verlassen müssen und sind nach dem kaiserlichen Marientheater übergesiedelt. Einen schönen Akt der Pietät hat Siloti dem Andenken Grieg's dargebracht, indem er seinen Konzertzyklus mit einigen Orchesterwerken des unlängst heimgegangenen Meisters eröffnete. Das Solistische der beiden ersten Konzerte ruhte in Händen des schönen Geschlechts. Im ersten war es die gefeierte Wagnersängerin Paula Doenges, die es vermochte, geradezu Begeisterung hervorzurufen; im zweiten war es die bekannte Clavecinvirtuosin Wanda Landowska, die mit einem Mozart-Konzert ihre pianistischen Trümpfe ausspielte. — Gustav Mahler gab den ersten zwei Symphoniekonzerten der Klavierfirma K. M. Schroeder eine Art musikfestlichen Anstrich. Wir haben Beethoven und Wagner von unserem Hofopernorchester selten hingebender spielen hören, als unter Leitung des genialen Dirigenten. Der Tonsetzer Mahler erschien uns hingegen in einem weit weniger vorteilhaften Lichte, seine Fünfte Symphonie konnte das Auditorium nicht befriedigen. Wie es dem großen Wiener Dirigenten nicht an lebhaften Ovationen fehlte; so trugen auch die mitwirkenden Solisten Tilly Koenen und Raoul Pugno reiche Beifallsehren davon. Letzterer spielte das Es-dur Klavierkonzert von Mozart und das ihm noch unverständliche zweite Konzert von Rachmanninow.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Das erste Orchesterkonzert im Hoftheater brachte in pietätvoller Rücksicht auf Joachims Hinscheiden Beethovens Eroica. Diese Trauermusik wurde mit besonderer Eindringlichkeit hervorgehoben. Brahms' „Tragische Ouvertüre" schloß sinnig das Konzert. Als eine würdige Schülerin des verblichenen Meisters erwies sich Erika Besserer, die mit kleinem, aber schönem Ton, virtuoser Technik und edler Vortragsweise das „Ungarische Konzert" und die „Variationen für Violine mit Orchester" spielte. — In der Kammermusik hörte man als interessante Neuheit das anmutige Streichquartett e-moll op. 112 von Camille Saint-Saëns; Grieg's Andenken war dessen g-moll Quartett op. 27 geweiht. Tilly Cahnbley-Hinken sang außer vier Griegschen Liedern Schubert, Schumann und Brahms mit weicher, silberheller Stimme, mit zarter Empfindung, aber auch Gelassenheit des Temperaments. — Künstlerischer Ernst und geistige Vertiefung verliehen dem Gesang des Dr. Felix von Kraus in seinem Liederabend einen hohen Wert.

Fr. Sothmann

STETTIN: Das musikalische Interesse der bisherigen Spielzeit konzentrierte sich auf die jüngste Oratorienschöpfung des hier seit mehr

als vier Jahrzehnten wirkenden Komponisten und Dirigenten C. Ad. Lorenz. Die Stärke des Lorenzschen Schaffens ruht bekanntlich in seinen, weltlich-historische Stoffe behandelnden Oratorien. Mit ihrem vornehm-populären Inhalt und ihrer reichen, jedoch nie die Grenzen des Möglichen überschreitenden Entfaltung der Mittel kommen sie einem Bedürfnis der Zeit entgegen, was die ihnen bereitete Aufnahme bestätigt. Nachdem sich Lorenz inzwischen durch seine Passionskantate „Golgatha" auch auf geistlichem Gebiet erfolgreich betätigt hatte, wandte er sich in seinem neuesten Chorwerk wieder der früher beschrittenen Richtung zu, befaßte sich aber diesmal nicht mit dem Schicksal einzelner großer Menschen und Völker, sondern umspannte mit einem kühnen Griff die Menschheitsgeschichte in ihrer Gesamtheit. Das Werk, das nunmehr seine aufsehenmachende Uraufführung erlebt hat, trägt den vielsagenden Titel „Das Licht". Die Schillerausgabe von 1823 bringt eine Notiz, nach der sich der Dichter in den Jahren 1790—94 mit der Idee einer Hymne an das Licht getragen haben soll. Diese Idee griff Lorenz auf und fand auch bald in der Person des hiesigen Literaten H. Plötz eine dichterisch gestaltende Kraft, die an die allumfassende Bedeutung des Lichtgedankens heranreichte. Völlig erschöpft ist der überreiche Stoff nun freilich nicht, konnte es auch in dem verfügbaren knappen Rahmen nicht werden, um so weniger, als die Anlage keinen eigentlich geschlossenen, einheitlichen Gedankengang, sondern mehrere bald parallel laufende, bald sich ineinander verwickelnde und noch dazu nicht immer mit logischer Schärfe zu Ende geführte Gedankenlinien bietet. Ich zögere indessen nicht, diese hochpoetische Dichtung als einen der gedankenreichsten der mir bekannten Oratorientexte zu bezeichnen. Im Mittelpunkt der Dichtung steht die Entwicklung der Menschheit zur Höhe befreiender Wahrheit und Sittlichkeit. Diesen Kulturweg versinnbildlicht das wachsende Licht in seinen vier Phasen: Nacht (Urzeit), Dämmerung (germanisches Heidentum), Morgen (Griechentum) und Tag (Christentum). Der durch und durch gedankliche Inhalt des „Licht"-Textes hätte dem Werke die Wirkung auf die große Masse, wie sie die Oratoriengattung erstrebt, erschweren können, wäre dem reflektierenden Stoff eine entsprechend spekulativ gehaltene Vertonung zur Seite getreten. Das ist aber zum Glück für das Schicksal der Neuheit nicht der Fall gewesen. Lorenz ist vielmehr in so hohem Grade absoluter Musiker, so ausgesprochen mehr Formenbildner, Satzkünstler und Melodiker als Tondenker, daß er die Macht der gedanklichen Reflektion durch diejenige der absolut musikalischen Schönheit zu überbieten vermocht hat. Durch diese Macht der schönen Tongestalt und des schönen Klanges, die in erster Linie zu entfalten ihm künstlerische Überzeugungssache ist, hat er auch diesmal wieder die verschiedenartigsten Elemente des Publikums zu einmütig großem und starkem Beifall entflammt. Das „Licht" ist das stilistisch einheitlichste der Lorenzschen Chorwerke. Von seinen sonstigen Vorzügen nenne ich nur die wundervolle Symmetrie in der Anordnung des Ganzen sowie der einzelnen Gruppenbildungen, ferner eine stets in dem Bereich des guten Geschmacks bleibende, klarsten Periodenbau mit geistreich moderner Harmonik verbindende Tonsprache, farbenprächtige Instrumentierung, endlich einen geradezu glänzenden, namentlich im Schlußteil einen prachtvollen Höhepunkt zeitigenden Chorsatz. Auch als feinsinniger Charakteristiker kommt Lorenz in den bilderreichen Schilderungen der Nachterscheinungen zu Worte. Die Uraufführung als solche trug alle Merkmale eines großen Ereignisses. Der überaus wichtigen Mezzosopranpartie hatte sich Maria Bender, eine stimmlich hervorragende Amateursängerin, unterzogen. Das Sopransolo war durch Hedwig Kaufmann mit mehr Temperament als Geschmack, das Baritonsolo durch Josef Loritz vollwertig vertreten. Der über 400 Mitglieder starke Musikvereinschor und das entsprechend besetzte Orchester leisteten unter dem mit reichen Ehrungen bedachten Komponisten durchweg Vortreffliches.

Ulrich Hildebrandt

STOCKHOLM: Die soeben begonnene Konzertsaison ist schon in die Hochflut eingetreten. Zum Gedächtnis Edvard Grieg's gab das Königliche Theater drei Konzerte unter begeistertem Beifall der Zuhörer. Dem eraten Symphoniekonzert des Theaters (Dirigent: Armas Järnefelt) war ein skandinavisch-russisches Programm zugrunde gelegt mit Tschaikowsky's „Pathétique" als Hauptnummer. — Auch „Konsertföreningen" (Tor Aulin) erledigte ihr erstes Symphonieprogramm mit der „Eroica" in prägnantester Fassung. Solist des Abends war de Greef im A-dur Konzert von Liszt. — Die Quartettgenossenschaft Aulin's gab einen Kammermusikabend (Beethoven), die junge Triovereinigung Marta Ohlson-Runnquist-Lindhe deren zwei unter dem Banner Brahms', Franck's und Beethovens. — Drei französische Violinsonaten spielte uns Paul Viardot vor, der auch im Operahause ein etwas mißlungenes französisches Orchesterkonzert dirigierte. — Beim ersten Besuch in Stockholm feierte Ludwig Wüllner mit seiner einzig dastehenden Kunst in sechs völlig ausverkauften Konzerten außerordentliche Triumphe.

Ansgar Roth

WEIMAR: Im Vordergrunde der Konzertveranstaltungen standen bis jetzt die Kammermusik-Abende. Das Brüsseler Streichquartett bot in einem Beethoven-Abend bei ausverkauftem Hause und begeisterten Kundgebungen seitens des Publikums höchste Kunst. — Einen außerordentlichen Erfolg hatte auch das Flonzaley-Quartett, eine Vereinigung von Künstlern, die der edlen Liebhaberei des Amerikaners Flonzaley zufolge sorgenlos studieren und reisen können. — Unser heimisches Krasselt-Quartett spielte in abgeklärter Weise Mendelssohns Es-dur Quartett op. 12 (die Canzonetta mußte wiederholt werden) und unter der Mitwirkung Hinze-Reinholds Schuberts Klaviertrio op. 99; dazwischen sang Ella Gmeiner eine Reihe Schubertscher Lieder mit warmem Empfinden. — Vor überfülltem Saale konzertierte Willy Burmester, schien aber an diesem Abend nicht so ganz disponiert gewesen zu sein. Unterstützt wurde er in trefflicher Weise durch einen jungen feinfühligen Pianisten Emeric Stefaniai. — Auch die kleine Edith von Voigtlaender, die die geschmackloe

vorherige Reklame gar nicht nötig hat, entzückte ihre Freunde und Bewunderer durch ihr sauberes Geigenspiel. — Dr. Briesemeister, der Loge Bayreuths, gab einen Wagner-Loewe-Abend, der leider nicht gut besucht war. — Der jedes Jahr wiederkehrende Hinze-Reinhold erfreute auch diesmal seine zahlreichen Verehrer durch sein sauberes Klavierspiel. — Eine Schülerin Stavenhagens, Hedwig Schöll, gab unter Mitwirkung ihres Lehrers einen Klavierabend und hinterließ gute Eindrücke. — Der Liederabend von Irmgard Krauß litt zu sehr unter der Befangenheit der Konzertgeberin. Carl Rorich

WIEN: Ein paar Neuheiten, die erwähnt werden müssen. Zunächst Leo Weiners Orchesterserenade, vom Wiener Tonkünstler-Orchester mit schwungvoller Frische gespielt: ein Werk voll wirklicher, lebendiger Jugend, nicht aber durch frappierende Erfindung überraschend und in seinen Slawismen an Dvorák mahnend, aber ein recht musiziertes Stück, ohne quälende Mühseligkeit, weder atemlos noch stockend in seinem lebhaften Fluß und seiner liebenswerten Wärme. Dabei ein tüchtiges Probestück artistischen Könnens sowohl in kontrapunktischer als auch in instrumentaler Beziehung. Bloßen Respekt vor solchem Können, aber ganz ohne jene Wärme, nötigt Regers „Suite in altem Styl" für Geige und Klavier ab, die von Arnold Rosé und Franz Schmidt meisterlich interpretiert worden ist: ein rein formalistisches Stilkunststück ohne jeglichen Zwang und Trieb innerlichen Entstehenmüssens. Am selben Abend Rosés ist ein junger Wiener zum erstenmal zu Wort — oder besser: zu Ton — gekommen: Karl Weigl mit einem Streichsextett in einem Satz. Aus dem Werk des auch in seiner künstlerischen Art offenbar zur Schönberg-Gruppe gehörigen Komponisten spricht ein viel zu offenbarer Ernst, als daß es mit wenigen Schlagworten beiseite geschoben werden dürfte. Aber der unplastische Eindruck des Ganzen, dies monotone Hinschleppen des einmal angepackten Rhythmus, die beständigen Imitationen jedes Motivs in allen sechs Instrumenten und das fortwährende Arbeiten mit thematischen Füllstimmen, das den Zwang künstlich dazu kontrapunktierter und nicht als Eingebung herausgeborener neuer Hauptthemen mit sich bringt, all dies nötigt zu dem rein subjektiven Bekenntnis einer ermüdenden und wenig klaren Wirkung, die vielleicht — aber angesichts der etwas dürftigen, wenn auch klanglich schönen und in einem Adagioteil auch etwas reicher aufblühenden Erfindung wirklich nur vielleicht — bei ganz vertrauter Bekanntschaft mit dem Werk eine Änderung zu erfahren vermöchte. — Ein Griff aufs Geratewohl in die Fülle der Solistenkonzerte. Ein paar ernst zu nehmende Pianistinnen: Jolanda Merö, eine Begabung von etwas graziösem Temperament und oft ein wenig gar zu willkürlich in ihrer prickelnden rhythmischen Koketterie; die durch unbedingte Ehrlichkeit und ernstliche Empfindung immer wieder erfreuende Hedwig von Andrassfy; die offenbar, wenn auch vielleicht nicht genial, begabte kleine Mena Töpfer, und endlich ein wirkliches Wunderkind: die 13jährige Helene Pathy, die wieder einmal das seltsame Rätsel eines reifen Musikgeistes in einem kindlichen Körper in beunruhigend ergreifender Weise verkörpert. — Unter den Sängerinnen haben die Schwestern Svärdström — mit Valborg, der graziös raffinierten Soubrette an der Spitze — durch die köstliche Sangesfreudigkeit und ihr vehementes, dabei aber reiflich durchgebildetes Vortragstemperament eine wirkliche Gemeinde erobert: wenn auch vielleicht keine so verläßliche, als sie die reizend hausmütterliche, still vornehme Agnes Bricht-Pyllemann schon lange ihr eigen nennt. — Mischa Elman hat wieder gespielt. Nicht sehr erfreulich. Er ist sicher nicht vorwärts gekommen; neben wundervoll Beseeltem kommt unvermittelt etwas flackernd Unstetes in sein Spiel, manchmal sogar etwas kalt Verdrossenes. Was hoffentlich nur eine der in jeder solchen Entwickelung unvermeidlichen Phasen gestörten künstlerischen Gleichgewichts bedeutet, und nicht das traurige Ende eines herrlichen Anfangs. Nur daß in solchen Zeiten die Öffentlichkeit als Zeuge derartiger Schwankungen ausgeschlossen sein sollte. — All dies aber — auch das Interesse für Godowsky und Dohnanyi, über den nach seinem zweiten Konzert gesprochen werden soll — verschwindet vor dem Ereignis der letzten Tage: vor Mahlers Abschied, den er mit der Aufführung seiner c-moll-Symphonie genommen hat. Tragikomisch, wie sich jetzt dieselben Menschen, die — zum mindesten durch ihre Anteillosigkeit — den großen Künstler von hier vertrieben haben, jetzt in taumelnder Begeisterung nicht genug tun konnten. Nach dem Schluß des grandiosen Werkes ging, nach einer bedeutungsvollen Pause ergriffenen Schweigens, ein Sturm ohne Gleichen durch den Saal: man sah weinende Männer und Frauen wie im Fieber Tücher schwenken und dem Tondichter zurufen. Freilich war die Aufführung durch die Philharmoniker, den Singverein, die Damen Kittel (besonders innig und vornehm) und Förstel von einer ans Unbegreifliche streifenden Vollendung: es glich fast einer Improvisation jedes einzelnen Instrumentalisten, so frei und unmateriell, innerlich gebunden und dabei einem spontanen Phantasieren gleichend, wurden diese — in ihrer absolut symphonischen Form noch immer verkannten — Sätze in ihrer herben Größe und Geschlossenheit interpretiert. Über das Werk selbst ist kaum mehr neues zu sagen. Es wird wenige unter denen geben, die es jetzt ohne die Empfindung gehört haben, daß es ein representative work unserer Zeit sei — eins der wenigen, für die es eine Nachwelt geben wird.

Richard Specht

Die Untersuchung Dr. Overmanns über das im Besitz des Erfurter Städtischen Museums befindliche Bildnis Johann Sebastian Bachs veranschaulichen wir durch die Wiedergabe des Porträts im ursprünglichen und im restaurierten Zustand.

Am 26. Dezember begeht Frau Cosima Wagner ihren 70. Geburtstag. Wir bringen aus diesem Anlaß ein aus früherer Zeit stammendes Porträt der pietätvollen, treuen Hüterin des Bayreuther Erbes und der Bayreuther Tradition.

Dem Aufsatz A. Richard Scheumanns fügen wir ein Bild des um die Organisation der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Berliner Königlichen Hof- und Domchores so hochverdienten Majors Einbeck bei. Die Vorlage verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen seines Sohnes, des Hauptmanns a. D. Paul Einbeck in Bernau.

Daran schließt sich ein Porträt der ausgezeichneten Musikschriftstellerin La Mara (Marie Lipsius), die am 30. Dezember ihren 70. Geburtstag feiert. Von ihren verdienstvollen Arbeiten seien u. a. genannt „Musikalische Studienköpfe", „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten", „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt", „Die Briefe Liszts", „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt", „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow", „Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Karoline zu Sayn-Wittgenstein".

Es folgt ein Bild des am 24. November unter so tragischen Umständen in Bayreuth aus dem Leben geschiedenen Kammersängers Theodor Bertram, das den Künstler in einer seiner Glanzrollen, als Wanderer im „Siegfried", darstellt. Als Sohn des früheren Stuttgarter Hofopernsängers und Professors am Konservatorium der Musik Heinrich Bertram und der 1882 verstorbenen dramatischen Sängerin Marie Bertram geb. Meier am 12. Februar 1869 in Stuttgart geboren, erhielt der gefeierte Sänger seine musikalische Ausbildung durch den Vater. 1889 trat Theodor Bertram zum ersten Male am Stadttheater in Ulm auf. Dann folgten Engagements nach Hamburg, Berlin, München, Wien, in jüngster Zeit wieder Berlin. Ausgedehnte Gastspielreisen führten ihn bis nach Amerika. Ein großes, ausgiebiges und wohllautendes Organ von seltener Gleichmäßigkeit in der Tonbildung, eine imposante Bühnenerscheinung und temperamentvolles Spiel zeichneten den Sänger in seiner Blütezeit aus. In Bayreuth hat Bertram sechsmal den Wotan gesungen, daneben noch den Amfortas und den Holländer. In den letzten Jahren führte der Sänger ein unstetes Leben, und seine Kunst zeigte schon seit längerem nicht mehr den Glanz und die Größe von einst. Dem Zusammenbruch seines Lebens war der seiner Kunst vorangegangen.

Den Schluß bildet das Exlibris zum 26. Quartalsband der MUSIK.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

VII. 6

JOHANN SEBASTIAN BACH
nach dem Bild im Städtischen Museum zu Erfurt
(ursprünglicher Zustand)

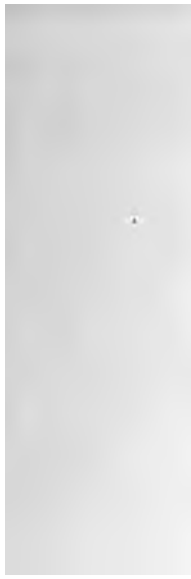
VII. 6

JOHANN SEBASTIAN BACH
nach dem Bild im Städtischen Museum zu Erfurt
(restauriert)

Louis Held, Weimar, phot.

VII. 6

COSIMA WAGNER
* 26. Dezember 1837



VII. 6

MAJOR EINBECK
(1785—1845)

Müller & Pilgram, Leipzig, phot.

LA MARA
(Marie Lipsius)

W. Höffert, Berlin, phot.

THEODOR BERTRAM ALS „WANDERER“
† 24. November 1907

EXLIBRIS
für den 2. Quartalsband des VII. Jahrgangs
Band 26 der MUSIK

2. JAHR. HEFT 6.

7. JAHR HEFT 6

Breitkopf & Härtel

Soeben erschien:

Schweitzer, Albert:

JOH. SEB. BACH

Geheftet 15 Mark, in Leinen gebunden 16⅓ Mark, in Halbfranzband 17⅓ Mark

Die allgemein gerühmte deutsche Ausgabe von Jean-Sébastien Bach, in musikalischer, ist keine Übersetzung des französischen Buches, sondern ein vollständig neues Werk.

Die Grundidee ist dieselbe wie die der französischen: es gibt mehr auf das historische und Musikalische, als auf das Historische aus. Letzteres wird mehr einleitungsweise abgehandelt, wobei jedoch Bedacht genommen worden ist, dass der Leser einen Überblick über die neuere und neueste Bachforschung bekommt. Eine knappe Geschichte der deutschen Kunst vor Bach — die Entstehung der Choralmelodien, der Kantaten und Passionen behandelnd — bildet die Einleitung. Der historische Teil wird durch ein Kapitel „Tod und Auferstehung" beschlossen, in dem die Geschichte und Schicksale der Bachschen Werke, die Wiederanerkennung seiner Kunst, die Bemühungen, ihn wieder zu Ehren zu bringen, von der Zeit von 1750 bis zur Gegenwart verfolgt wird. Allgemeinen ästhetischen Fragen, zu denen der Vergleich zwischen Bach und den andern Musikheroen Anlass gibt, sind die Kapitel „Dichterische und malerische Musik" und „Wort und Ton bei Bach" gewidmet, in denen besonders das Verhältnis der Beethoven- und Wagnerschen Kunst zueinander untersucht wird, wobei diese beiden Meister als die grossen Antipoden in der Welt der Musik erscheinen; der Leipziger vertritt die „malerische", der letztere die „dichterische" Musik.

L'Esthétique

de

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Par

André Pirro

Geheftet 13 Mark, gebunden 14,50 Mark.

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Breitkopf & Härtel

BERLIN BRÜSSEL **LEIPZIG** LONDON NEW YORK

Handbücher der Musiklehre.

Auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren und für den Privatunterricht herausgegeben von

Xaver Scharwenka.

Unter diesem Titel erscheinen in nächster Zeit eine Folge von Werken, die, für Lehrzwecke abgefasst, in knapper, präziser Fassung die Wissensgebiete der musikalischen Methodik, Pädagogik, Ästhetik, Formenlehre, Theorie, Akustik, des Musikdiktats, der Musikgeschichte usw. behandeln werden. Eine Reihe bekannter Musikschriftsteller und Pädagogen haben ihre Mitarbeit zugesagt. Der Inhalt der Werke soll allen für die Ausbildung zum Lehrberufe Erforderliche und Wissenswerte enthalten und sie zur Verwendung an den Musiklehrer-Seminaren der Konservatorien geeignet machen, speziell derjenigen, die jetzt nach den Prinzipien des Musikpädagogischen Verbandes eingerichtet sind und noch eingerichtet werden.

Soeben erschienen:

Band I. **BELOW, Leitfaden der Pädagogik, enthaltend Psychologie und Logik, Erziehungslehre, Allgemeine Unterrichtslehre.** Preis geheftet M. 2.50; in Schulband M. 3.—; in Leinwand M. 3.50.

Das Buch enthält 1. Psychologie und Logik, 2. Erziehungslehre, 3. Allgemeine Unterrichtslehre. — Der Stoff ist in etwa 60 Unterrichtsstunden zu bewältigen, die so verteilt werden können, daß im 1. Halbjahr wöchentlich 2 Stunden, im 2. Halbjahr wöchentlich 1 Stunde angesetzt werden — das Jahr zu 40 Unterrichtswochen gerechnet. Die anschauliche, leicht verständliche Darstellungsweise setzt keine besonderen Vorkenntnisse voraus außer der allgemeinen Bildung, wie sie in höheren Knaben- und Mädchenschulen erworben wird.

Zunächst zum Gebrauch an Musikkonservatorien bestimmt, eignet sich dies Buch ebenso für die technischen Seminare gemäß dem Ministerialerlaß vom 26. 6. 1907 „Bestimmungen über die Ausbildung der Lehrerinnen der weiblichen Handarbeiten und der Hauswirtschaftskunde".

Band II. **HUGO RIEMANN, Kleines Handbuch der Musikgeschichte.** Preis geheftet M. 4.—; gebunden in Schulband M. 4.50; gebunden in Leinwand M. 5.—.

Das Kleine Handbuch soll als handliches Kompendium auf dem Gebiete der Musikgeschichte allgemein orientieren und für eingehende Studien die Wege weisen, weshalb den einzelnen Kapiteln Verzeichnisse der wichtigsten Literatur, auch Hinweise auf Neuausgaben älterer Werke beigegeben sind. Ferner ermöglichen chronologische Tabellen an den einzelnen Epochen eine schnelle Information über wichtige Einzelheiten, die Lehrzweck der Meister u. s. f. Kapitel- und Paragraphenüberschriften über den Seiten und fortlaufende Marginalien innerhalb der Paragraphen erleichtern die Benutzung des Buches für Zwecke aller Art. In erster Linie sind für die Abfassung desselben pädagogische Gesichtspunkte maßgebend gewesen, um es besonders auch zur Vorbereitung für das musikalische Lehrer-Examen geeignet zu gestalten.

Band III. **XAVER SCHARWENKA, Methodik des Klavierspiels.** Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von August Spanuth verfaßt. Preis geheftet M. 2.50; gebunden in Schulband M. 3.—; gebunden in Leinwand M. 3.50.

Dieses Buch will natürlich nicht irgendeine spezielle Klaviermethode einführen, es möchte vielmehr allen das, was zum Erlernen und gleichzeitig zum Lehren des Klavierspiels nötig ist, in knapper und methodischer Form zur Darstellung bringen. Das Mechanische und das Ästhetische ist dabei in gleichem Maße berücksichtigt, aber nicht allzu scharf voneinander getrennt worden. Kann doch so manche ästhetische Forderung erst durch die richtig verstandene und geschickt ausgeführte mechanische Anweisung erfüllt werden. In den Kapiteln, die von den mechanischen Grundelementen des Klavierspiels handeln, ist besonders Rücksicht genommen worden auf die Ergebnisse moderner physiologischer Erkenntnis, die in eine sowohl natürlichere Lösung der verschiedenen Anschlagsprobleme ermöglicht. Und soweit endlich, ist dem Lehrenden und Lernenden auch genügender Spielraum zur subjektiven Auslegung und Anwendung der technischen Grundprinzipien gelassen worden.

Neu-Cremona

G. m. b. H., Berlin W. 8.
Taubenstrasse 26.

Alleinvertrieb der Seifert-Grossmannschen Streichinstrumente

für In- und Ausland.

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Celli

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister (Dr. Grossmanns Theorie).

Spezialität: Kopien berühmter Originale (Stradivarius, Guarnerius etc.) Täuschend ähnlich in Ton und Aussehen. **Dauernde Garantie. Ansichtssendung auf Wunsch.**

Diese erstklassigen Meistergeigen sind nicht nur vorzügliche italienische Meister, sondern übertreffen dieselben sogar noch, wenn es sich beim Original nicht um die ganz besonders gut erhaltenen, d. h. in seinen akustischen Verhältnissen nicht durch Unterlassen veränderten Instrumente handelt. Leider gibt es solcher Instrumente, auf welche die Bezeichnung „Original" auch passt, nur sehr wenige.

Es ist daher von grösstem Interesse für jeden Künstler und musikalisch Gebildeten, dass durch die Dr. Grossmannsche Theorie nach den übereinstimmenden Urteilen der ersten Virtuosen, Professoren und Musikgelehrten das italienische Geigenproblem endgültig gelöst ist. Der neue Beweis dafür ist die ganz neue Erfindung, auch alte ausgeronnte Nachfrage nach Seifert-Grossmannschen Instrumenten. Bei Konkurrenzvergleichen besitzen diese Instrumente selbst den teuersten italienischen Meisterinstrumenten gegenüber gleichwertige und billigere Preise.

Gutachten erster Tonkünstler über die Seifert-Grossmannschen Streichinstrumente:

Berlin, den 25. März 1907.

Die von den Herren Seifert & Grossmann hergestellten Violinen sind der Phänomenalste, was mir seit den alten, italienischen Meistern auf diesem Gebiete hervorgebracht wurde. Die Schönheit, Grösse und doch Weichheit des Tones, die leichte Ansprache in allen Lagen, vor allem aber der echt italienische Charakter des Tones, das alles ist so überwältigend herrlich, dass meiner Meinung nach diese Instrumente dazu berufen sind, eine ordentliche Revolution im Geigenbau und im Geigenhandel zu verursachen, denn die Preise für echte italienische Geigen haben eine so schwindelhafte Höhe erreicht, dass nur ganz wenige Künstler auch in der glücklichen Lage sind, sich ein solches Instrument anschaffen zu können.

Arthur Nikisch.

Berlin, den 23. Februar 1907.

Ich bin überrascht über den **ausserordentlichen Klang der neuen Geigen der Herren Seifert & Dr. Grossmann**, die ich Gelegenheit hatte zu prüfen. Die drei Kopien (Stradivarius, Guarnerius, Amati), die ich spielte, sind im weichen Charakter und Form so glänzend, dass man glaubt, drei Instrumente der genannten Italiäner vor sich zu haben, und glaube ich nicht zu viel gesagt zu haben, wenn meine Meinung dahin geht, **dass mit den Seifert-Grossmann-Instrumenten eine neue Ära im Geigenbau** (ein neues Italien) **anzubrechen ist.**

Alexander Schmid.

Hamburg, den 29. Januar 1907.

Ich kenne nichts **Vollkommeneres an Schönheit des Tones** und leichter Ansprache als die Geigen nach Dr. Grossmanns Theorien, gebaut von Otto Seifert (Berlin).

Gaby Elscherdt.

(Übersetzung.) Berlin, den 10. März 1907.

Nachdem ich Instrumente von Seifert & Grossmann gesehen und gespielt habe, konnte ich konstatieren, **dass sie all die Eigenschaften der italienischen Geigen haben. Ihr Ton hat nichts von der harte neuer Violinen und die Reinheit und Grösse ausgezeichneter alter Instrumente** zu den vorzüglichen Qualitäten der modernen Geigenbaukunst.

Eugène Ysaye.

(Übersetzung.) Brüssel, den 27. [illegible]

Ich habe zwei Violinen von Seifert & Grossmann aus Berlin gespielt und ich war vollständig von diesen Instrumenten. Der Ton ist voll und rein von einer grossen Sonorität und Reinheit **wie Eigenschaften der alten italienischen Meister.** Ich gratuliere Herrn Seifert & Grossmann zu diesem Resultat der grossen **Cremoneser Meister würdig sind.** Vom grossen Cello, der jeder Künstler, die nicht nach [illegible] Violine sucht, die bessere für [illegible] verlangt werden.

Hans Thomas.

(Übersetzung.) Berlin, den 28. Februar 1907.

Herren Seifert & Grossmann, Berlin.

Ich bin von grosser Bewunderung erfüllt. Ihre beiden Violinen, welche ich soeben gespielt habe, sind **ebenso schön und gut wie die von Stradivarius und Guarnerius.** Sie werden in Kürze [illegible] und die bekannte warmen sind noch die Übereinstimmen. Preise zahlen müssen, um Violinen zu besitzen, welche ihren Tonumfang, der grossen Ton und an grossen Publikums würdig sind. Meine Tonstücke [illegible] und Dank in Namen meiner [illegible]

Leopold Wlgod.

(Übersetzung.) Berlin, den 9. März 1907.

Ich habe heute drei Instrumente von Seifert & Grossmann, und ich konstatiere mit dem grossen **Erstaunen die wundervolle und ganz und gar italienische Qualität des Tones dieser Geigen.** Ich gratuliere [illegible] die Erfindung des Herrn Dr. Grossmann, die [illegible] bedeutend steigern wird, weil sie auf [illegible] schafft basiert.

Dieses Alles will den unerschöpfbaren Fundgrube, [illegible] für italienische Geigen sind, sind nun [illegible] **konkurrenz unserer antiquen Lieferanten** [illegible] ermöglichen, stimme und gute Instrumente zu [illegible] ohne dabei die Vorteile [illegible] zu müssen.

Emil Sauer.

Und viele andere.

Lesen Sie gefl. die Broschüren:

1. Die Ursachen des Niedergangs der italienischen Geigenbaukunst. 2. Verbesserte Geigen- und Cello-Stimmen, wirklich den Ton und die Ansprache der Geige! Eine kennerische Schrift von

Dr. Max Grossmann

Zu beziehen durch: Neu-Cremona G. m. b. H., Berlin W. 8, Taubenstrasse 26.

Das Schiedmayer-Meister-Harmonium

ist das grösste „Phänomen" auf dem Gebiete des Druckwind-Harmoniums.

„Das Harmonium."

„Es ist ein herrliches Instrument, eine wahre

Gottesgabe

für ein Haus."

Braunschweig. Pat.-Anwalt ARNDT

„Nach 20jährigem Herumsuchen habe ich in Ihrem Meister-Harmonium endlich ein Werk gefunden, das ich als die hervorragendste, grossartigste Leistung auf diesem Gebiete bezeichnen kann."

Hayingen. Amtsger.-Rat STEMPEL

„Das Schiedmayer-Meister-Harmonium ist nicht schlechtweg ein Harmonium, sondern ein

Orchester

im kleinen."

Berlin. Organ. P. SCHMIDT

„Wir haben es hier mit einer

Grosstat

auf dem Gebiet des Instrumentenbaus zu tun."

Leipzig. Zeitschrift für Instrumentenbau

Man verlange Katalog M. H. und Prospekte von „Schiedmayer, Pianofortefabrik" (vorm. J. & P. Schiedmayer), Stuttgart, Neckarstrasse 12, Ecke Ulrichstrasse.

Kaiserl. und Königl. Hof-Pianofortefabrikant

Julius

Blüthner

Pianinos, Flügel **Leipzig.** **Niederl. Berlin, Potsdamerstr. 41.**

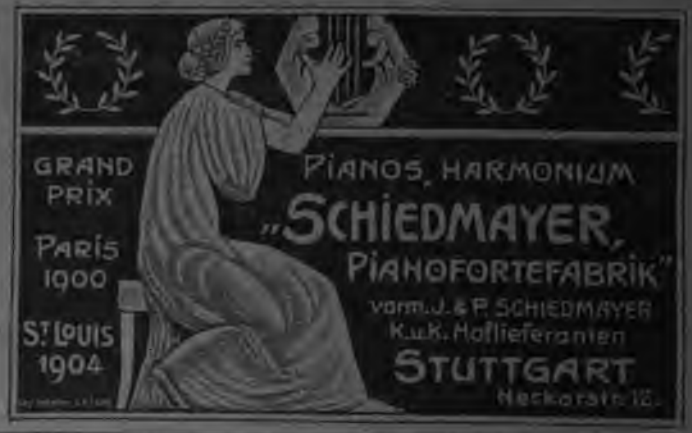
Straube's

Harmoniumbau-Anstalt

(Gegründet 1869)

Schöneberger Straße 30b I. **BERLIN SW. 11.** Fernsprecher: A. 6,10730.

Technischer Leiter: J. STRAUBE, Hof-Instrumentenmacher.



Grotrian-Steinweg Nachf.

Hof-Pianofortefabrik. Vielfach prämiirt.

Hannover, Georgstr. 50. **Braunschweig.** **Berlin SW.,** Wilhelmstr. 96.

Flügel in 8 Grössen, 170—285 cm lang. **Pianinos** in 6 Grössen, 120—150 cm hoch. Jede Holzart und Ausstattung in jedem Stil nach eigenen und fremden Entwürfen.

Konzert-Bureau Emil Gutmann

MÜNCHEN

Theatinerstrasse 38.

Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München.**

Fernsprech-Anschluss: 2215.

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstlervereinigungen:

Münchener Kaim-Orchester.

Symphonie-Orchester des Wiener Konzert-Vereins.

(Deutsche Tournée Frühjahr 1908.)

Wiener Tonkünstler-Orchester.

(Deutsch-österreichische Tournée März—April 1908.)

Deutsche Vereinigung für alte Musik — Sevcik-Quartett — Soldat-Rœger-Quartett — Felix Berber — Fritz Feinhals — Ignaz Friedman — Ludwig Hess — Bertha Katzmayr — Heinrich Kiefer — Tilly Kœnen — Johannes Messchaert — Franz Ondricek — Hans Pfitzner — Klara Rahn — Emile Sauret — Max Schillings — Georg Schnéevoigt — Marie Soldat-Rœger — Bernhard Stavenhagen — Sigrid Sundgren-Schnéevoigt — Francis Tiecke — Dr. Raoul Walter usw. usw.

Arrangement von Künstler-Konzerten in allen Sälen Münchens.

S. Liapounow

ETUDES

(à la mémoire de François Liszt)

d'exécution transcendente pour le **Piano.**

op. II.

Etude I.	**Berceuse,** Fis-dur	Mk. 1.50
Etude II.	**Rondo des fantômes,** Dis-moll	Mk. 2.—
Etude III.	***Carillon,** H-dur	Mk. 2.—
	**Mit einigem Erfolge gespielt von Jose Vianna da Motta, W. Sapellnikoff, Ricardo Viñes und anderen Künstlern.*	
Etude IV.	**Térek,** Gis-moll	Mk. 2.—
Etude V.	**Nuit d'été,** E-dur	Mk. 2.—
Etude VI.	**Tempête,** Cis-moll	Mk. 2.—
Etude VII.	**Idylle,** A-dur	Mk. 1.50
Etude VIII.	**Chant épique,** Fis-moll	Mk. 2.—
Etude IX.	**Harpes éoliennes,** D-dur	Mk. 2.—
Etude X.	**Lesghinka,** H-moll	Mk. 2.—
Etude XI.	**Ronde des sylphes,** G-dur	Mk. 2.—
Etude XII.	**Elégie en mémoire de François Liszt,** L-moll	Mk. 2.50
	Komplett in 2 Bänden à	Mk. 6.—

Werden gespielt und empfohlen von nachstehenden Künstlern:
Albert Friedenthal, Oseip Gabrilowitsch, Leopold Godowski, Theodor Leschetitzky, Waldemar Lütschg, Vianna da Motta, Max Pauer, Willy Rehberg, Cornelius Rübner, W. Sapellnikoff, Emil Sauer, Xaver Scharwenka, Hermann Scholz, Ricardo Viñes, Teresa Carreño, Berta Marx-Goldschmidt u. a. m.

Die „MUSIK" schreibt in Heft 4 1909 zweites November-Heft u. a.: Dieses seit Chopin [illegible] umfangreichste und bedeutungsvollste Konzertstudienwerk wird von jetzt ab eine starke Kappe für die Entwicklung der modernen Klavierschulk bilden. Sämtliche Pianisten, die technisch und geistig am höchsten Staffeln der Virtuosität erklimmen wollen, werden mit diesen alle Nüancen moderner Klavierschulk erschöpfenden Werken sehr zu rechnen haben.

Ferner erschien:

Rêverie du soir, op. 3	Mk. 1.20
Polonaise, op. 16	Mk. 2.—
3ème Mazourka, op. 17	Mk. 2.—
***Novellette,** op. 18	Mk. 2.50
4ème Mazourka, op. 19	Mk. 2.50
Valse pensive, op. 20	Mk. 2.—
5ème Mazourka, op. 21	Mk. 2.50
Chant du crépuscule, op. 22	Mk. 1.50
Valse impromptu, op. 23	Mk. 2.—
6ème Mazourka, op. 24	Mk. 2.50
Tarantelle, op. 25	Mk. 2.50
Chant d'automne, op. 26	Mk. 1.50

**Repertoirestück von Max Pauer.*

In Vorbereitung befindet sich:

S. Liapounow

Rhapsodie sur des thèmes de l'Oukraine für Klavier u. Orchester.

Partitur • Orchester-Stimmen • Klavier-Auszug (für 2 Klaviere).

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

St. Petersburg — Moskau — Riga — London.

NEUE OPERN

Eduard Künnecke: „Die Marmorfrau“, eine phantastische Oper von Pordes-Milo, ist vom Deutschen Landestheater in Prag zur Uraufführung erworben worden.

Armando Seppilli: „La nave rossa“, ein dreiaktiges Erstlingswerk, erlebte im Teatro Lirico in Mailand seine Uraufführung.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Der Schmuck der Madonna“, eine dreiaktige lyrische Oper, Text von Golisciani, Übertragung von Max Kalbeck, soll im Frühjahr 1908 ihre Uraufführung erleben.

OPERNREPERTOIRE

Bologna: Tschaikowsky's Oper „Yolanthe“ wurde bei ihrer Erstaufführung beifällig aufgenommen.

London: Die Direktion der Covent-Garden-Oper kündigt für Ende Januar und Anfang Februar nächsten Jahres die erste Aufführung des „Ring des Nibelungen“ in englischer Sprache unter Hans Richters Leitung an. Die Übertragung rührt von Frederic Jameson her.

Mailand: Die Scala hat folgende Werke in Aussicht genommen: Wagner (Götterdämmerung), Puccini (Tosca), Verdi (La forza del destino), Franchetti (Columbus), Boito (Mefistofele), Charpentier (Louise), Debussy (Pelleas et Mélisande).

Paris: Im April 1908 sollen an der Großen Oper russische Opernvorstellungen stattfinden. Vorläufig sind „Sadko“ von Rimsky-Korssakow und „Boris Godounow“ von Moussorgsky in Aussicht genommen.

Rom: Im Teatro Adriano wurde die umgearbeitete Oper „Fadette“ von Rossi mit starkem Beifall aufgeführt.

KONZERTE

Berlin: Am 4. Januar wird im Bechstein-Saal ein Konzert stattfinden, in dem nur Kompositionen (Lieder, Quartette, Duette) von Constanz Berneker († 9. Juni 1906 zu Königsberg i. Pr.) zur Aufführung kommen. Mitwirkende sind: Felix Senius, Fr. Fitzau, Gertrud Fischer-Maretzki und der Toeppesche Frauenchor.

Bochum: Das dritte Konzert des Musikvereins brachte unter Leitung von Arno Schütze folgende Werke: Mendelssohn (Die erste Walpurgisnacht), Schumann (Spanisches Liederspiel), Bruch (Das Feuerkreuz). Solisten: M. Velten, Cl. Lasius, M. Lipmann, A. Göpel, M. Rothenbücher.

Bremerhaven: Im zweiten Konzert des Musikvereins und Männergesangvereins kam unter Leitung von Fritz Hartmann das Requiem von Verdi zur Aufführung. Als Solisten wirkten mit: Therese Müller-Reichel, Lilly Hadenfeldt, Emil Pinks, Max Rothenbücher.

Burtscheid: Am Buß- und Bettag fand unter Leitung von Ferdinand Ris eine Aufführung des „Paulus“ statt. Als Solisten wirkten mit: Gerta Schön, Carl Bochenek, Max Rothenbücher.

Th. Mannborg

Leipzig-Lindenau, Angerstrasse 38

Prämiiert: Paris 1900. Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Berlin 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898.

Fabrik für Harmoniums

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Carl Thiel

Zwei Gesänge für gemischten Chor

a cappella **op. 8.**

No. 1. **Täuschung:** „Wohl um des Jahres Mitternacht“ (E. Ranke) Partitur und Stimmen (80 Pfg.) . . . . . M. 1.40

No. 2. **Abendlied:** „Schallendes Hämmern tief unten im Tal“ (Martin Greif) Partitur und Stimmen (60 Pfg.) . . . „ 1.20

Zwei geistliche Gesänge

für eine tiefere Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **op. 23.**

No. 1. **Passionsgesang:** „Herr Jesu, wahrer Mensch und Gott“ . . . . . M. 1.20

No. 2. **Lamentation** aus dem Klageliede Jeremiae: „Einsam sitzet die Stadt“, für eine tiefere Singstimme mit vierst. Knaben- bzw. Frauenchor ad libitum und mit Orgel- oder Harmoniumbegl.

Klavierauszug . . . . . „ 1.50

1. u. 2. Knabenstimme . . . . . n. „ —.10

3. u. 4. Knabenstimme . . . . . n. „ —.10

Das Kind der [illegible]

Melodramatische Episode mit vierst. gem. oder mit dreist. Frauen- bzw. Knabenchor und Klavierbegl. nach Friedrich Halms gleichnamiger Dichtung **op. 3.**

Klavierauszug . . . . . M. 2.50

Jede Chorstimme . . . . . „ —.15

Verlag von W. Sulzbach (Inh. Peter Limbach)

Berlin W 57, Bülowstraße 10.

Robert Beyer, Berlin W. 50, Nürnberger-straße 46.

Kunstwerkstätte für Geigenbau

Reichhaltiges Lager italienischer Meister-Instrumente.

Hervorragende Gutachten bedeutender Professoren und Künstler.

Fernsprecher Amt VI, 6720. — Telegramm-Adresse: Geigenbeyer, Berlin.

Cottbus: Der Musikverein veranstaltete am Totensonntag unter Leitung von C. F. Graner und solistischer Mitwirkung von Helene Tröger, Georg Funk, Max Rothenbücher und Carl Raché ein geistliches Konzert, in dem zur Aufführung kamen: Bach (Actus tragicus; O Ewigkeit, du Donnerwort), Wagner (Verwandlungsmusik und Schlußszene des 1. Aktes aus „Parsifal".

Dresden: In der Gesellschaft Neustädter Kasino brachte Adrian Rappoldi das d-moll Violinkonzert von Emile Mlynarski zum erstenmal in Dresden zur Aufführung.

Eisleben: Der Bachverein veranstaltete am 23. November in der St. Andreaskirche unter Leitung von Dr. Hermann Stephani ein geistliches Konzert, bei dem u. a. zur Aufführung gelangten: Bach (O Ewigkeit, du Donnerwort; Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit), Brahms (Es ist das Heil).

Flensburg: Der Bachverein brachte in seinem Kirchenkonzert am Totensonntag in der St. Marienkirche unter Leitung von Organist E. Magnus u. a. das Requiem in c-moll von Cherubini zur Aufführung.

Fulda: Der Oratorienverein Caecilia veranstaltete zur Feier seines 70. Stiftungsfestes eine Aufführung des „Franziskus" von Edgar Tinel unter Leitung von Gottfried Leber und solistischer Mitwirkung von Emmy Küchler, Ejnar Forchhammer, August Leimer und Walter Huber.

Stendal: Im Oratorienverein gelangte mit den Solisten R. W. Werner, Max Rothenbücher, Clara Erdmann und Gustav Reinboth die dramatische Kantate für vier Solostimmen, Chor und Orchester „Oedipus auf Kolonos" von Th. Gouvy zur Aufführung.

Zwickau: Am Totensonntag veranstaltete Paul Gerhardt in der Marienkirche ein Orgelkonzert, das zum Gedächtnis an Dietrich Buxtehude (gest. am 9. Mai 1707) durchweg Kompositionen dieses Meisters brachte.

TAGESCHRONIK.

Das Britische Museum ist, wie der „B. B. C." mitteilt, durch ein Legat der kürzlich verstorbenen Miß Harriet Plowden in den Besitz einiger kostbarer Musikautogramme gelangt. Es sind das die Originalmanuskripte der ersten Sonate von Beethoven für Klavier und Violine und von zehn Quartetten Mozarts. Sechs dieser Quartette sind in den Jahren 1782—85 komponiert und 1785 in Wien mit der italienischen Dedikation „Al mio caro amico Haydn" veröffentlicht worden; die drei letzten Quartette, 1789 und 90 komponiert, sind König Friedrich Wilhelm II. von Preußen gewidmet. Die zehn Quartette befanden sich ursprünglich im Besitze der Witwe Mozarts, die sie 1799 mit der ganzen Sammlung der von ihrem Gatten hinterlassenen Manuskripte einem Musikverleger André verkaufte, der im ganzen 10,000 Mk. dafür bezahlte. André verkaufte die zehn Quartette und noch drei andere an den Londoner Instrumentenmacher J. K. Stumpf, nach dessen Tode im Jahre 1847 die dreizehn Manuskripte wieder verkauft wurden. Die zehn ersten Quartette erwarb damals Plowden für 200 Mk., die drei letzten kaufte ein gewisser

Hamilton für noch nicht 100 Mk. Nach den Preisen, die Manuskripte Beethovens und Mozarts bei den letzten großen Auktionen erzielt haben, repräsentieren die elf dem Britischen Museum vermachten Manuskripte einen Wert von mindestens 120,000 Mk.

In der Loggia des Prager alten Deutschen Landestheaters, dort, wo einst die denkwürdige Uraufführung des „Don Juan“ stattgefunden hat, soll, wie aus Prag geschrieben wird, nunmehr das Denkmal für Wolfgang Amadeus Mozart Aufstellung finden, und am Jahrestage jener Aufführung, am 29. Oktober 1908, wird es enthüllt werden. Der Entwurf des Denkmals, ein Werk des Bildhauers Professor v. Metzner, ist in Auftrag gegeben von dem Prager Mozart-Verein, der auch fast zwei Drittel der im ganzen 30000 Kronen betragenden Denkmalskosten aufbrachte, und der Kunstabteilung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. In dunkler Bronze gegossen, zeigt uns das Denkmal den „Göttlichen“ als schlichten Spaziergänger, das Haupt leicht auf die Brust geneigt, wie wenn er horchen wollte, ob neue süße Melodieen seiner Brust entströmten.

Wie uns von unserem Korrespondenten in Stuttgart mitgeteilt wird, ist Max Schillings vom Herbst 1908 an als endgültiger Nachfolger Pohligs für die Stuttgarter Hofbühne gewonnen worden. Er übernimmt die Konzerte der Hofkapelle, eine Reihe klassischer und moderner Opern und wird namentlich auch als musikalischer Beirat der Intendanz wirken.

Wie der „Frkf. Ztg.“ berichtet wird, ist in Beuron zur Ausbildung von Chordirigenten und Organisten eine Musikschule gegründet worden. Es ist dies das einzige Institut in Württemberg, wo auch Nichtlehrer zur Versehung obiger Kirchendienste herangebildet werden. Als Lehrer wirken der frühere Münsterchordirektor E. v. Werra aus Konstanz, Herr Nater-Zürich und Pater Gregor Molitor.

Der bisherige provisorische Leiter des Prager Konservatoriums, Professor Heinrich Káan, ist zum Direktor dieser Anstalt ernannt worden.

François Auguste Gevaert, der langjährige, weit über die Grenzen seiner belgischen Heimat hinaus bekannte Direktor des Konservatoriums in Brüssel, ist in Anerkennung seiner Verdienste auf künstlerischem und musikalischem Gebiete in den Adelsstand erhoben worden.

Dem Komponisten Paul Lincke in Berlin wurde das Reußische Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Preisausschreiben. Im Anschluß an das von dem Verlag der „Essener Volkszeitung“ erlassene Preisausschreiben für Gedichte und Lieder auf Essen wird jetzt ein neuer Wettbewerb für die beste Vertonung eines Liedes auf Essen oder die Eisen- und Kohlen-Industrie des Ruhrbezirks ausgeschrieben. Als Liedertexte stehen den Komponisten die aus dem ersten Preisausschreiben hervorgegangenen Gedichte, die in dem ersten Teil der Sammlung „Essen in der Poesie“ (Verlag von Fredebeul & Koenen, Essen. Franko gegen Einsendung von 35 Pfg.) abgedruckt sind, zur beliebigen Auswahl zur Verfügung.

Detektiv-Institut und Auskunftei „Lux“ Berlin W. 9
Linkstrasse 28[1].

Eingetr. Firma. :: Tel. VI, 14734.

Gegründet 1889.

Jur. Leitung: Königl. Landgerichtsrat a. D.
Dr. jur. Freiherr von Kirchbach.

Direktion: Otto Wolff.

Übernahme von
Vertrauensangelegenheiten
u. Ermittelungen jeder Art.

Prozessmaterial
in allen einschlägigen Sachen.

Überwachungen,
Privat-(Heirats-)Auskünfte
über Ruf, Charakter, Vermögen usw.

Vorzügl. Verbindungen. Solide Honorare.

In Leistungsfähigkeit und Zuverlässigkeit unübertroffen!

Inanspruchnahme Königlicher Behörden.

Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen nach A. Guimera von Rud. Lothar. Musik von

Eugen d'Albert.

Klavierpart. m. Text v. Otto Singer .	no. Mk. 20.—
Klavierall. m. Text v. F. H. Schneider.	no. „ 12.—

Einzelne Gesangsnummern:

Pedros Erzählungen	Mk. 2.—
Nuris Morgenlied	„ 1.—
Sebastianos Tanzlied	„ 1.50
Ballade der Martha	„ 2.—
Duett (Martha und Pedro)	„ 2.—
Potpourri für Klavier	„ 3.—
Phantasie für Klavier zu 2 Händen . .	„ 3.—
Phantasie für Klavier zu 4 Händen . .	„ 3.—
Textbuch	no. „ —.80

Melodische Szenen aus „Tiefland" für Klavier frei übertragen von Alfredo Cairati.

No. 1. Pedros Eintritt in die Mühle. —
No. 2. Gang zur Kirche. —
No. 3. Duett: Martha und Pedro.
— No. 4. Nuris Gesang. —
No. 5. Spanisches Tanzlied . . je Mk. 1.50

Mit glänzendem Erfolge aufgeführt in

Antwerpen — Augsburg — Berlin — Bremen — Cassel — Kolmar — Darmstadt — Dresden — Frankfurt a. M. — Freiburg i. Br. — Hamburg — Hannover — Köln — Leipzig — Magdeburg — Mannheim — Mülhausen i. E. — München — Prag — Riga — Rostock i. M. — Schwerin i. M. — Stettin — Strassburg i. E. — Stuttgart — Wiesbaden — Würzburg — Zürich usw. usw.

Keller & Reiner, Berlin W., Potsdamerstr. 122.

Neu ausgestellt:

Japan und Indien

Sonderausstellung des
Budapester Malers
Gyula Tornai

Eintritt M. 1.—. □ Jahreskarte M. 3.—.

Außerdem steht es dem Komponisten frei, selbst ein anderes Lied zu dichten oder von anderer Seite dichten zu lassen. Das Lied kann als einstimmige Weise mit Klavierbegleitung oder als mehrstimmiges Kunstlied für Männerchor oder gemischten Chor, mit oder ohne Begleitung, eingereicht werden. Hierbei kommen namentlich Kunstchöre in Betracht, wie sie bei den Kaiserpreissingen zur Aufführung kommen. Von jedem Liede sind zwei Partituren ohne Beifügung des Namens, dagegen mit einem Kennwort, auszufertigen und mit einem den Namen und die Adresse des Komponisten enthaltenden, verschlossenen Briefumschlag einzureichen. Die Kompositionen, die den Vorschriften eines guten musikalischen Satzes entsprechen, werden zur engeren Wahl zugelassen und dem Preisrichterkollegium vorgelegt. Es kommen folgende Preise zur Verteilung: 1. Preis 500 Mk. 2. Preis 300 Mk. 3. Preis 200 Mk. Die preisgekrönten Kompositionen gehen mit allen Rechten einschließlich der etwa neugedichteten Texte in das Eigentum des Verlages der „Essener Volkszeitung" über. Der Verlag behält sich vor, etwaige weitere brauchbare Kompositionen auf Vorschlag des Preisgerichts zu erwerben. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Königlicher Musikdirektor J. Janßen (Dortmund), Städtischer Musikdirektor R. Laugs (Hagen), Justizrat H. Niemeyer (Essen), Dirigent und Musikschriftsteller Riemann (Essen), Königlicher Musikdirektor Professor Josef Schwartz (Köln), Königlicher Musikdirektor Professor E. Schwickerath (Aachen), Königlicher Musikdirektor Professor Witte (Essen). Die Teilnahme an dem Preisausschreiben steht jedem in- und ausländischen Komponisten frei. Alle Einsendungen müssen spätestens am 1. Februar 1908 bei dem Verlag der „Essener Volkszeitung" eingegangen sein. Das Urteil des Preisgerichts wird am 1. April 1908 bekanntgegeben.

TOTENSCHAU

In Mailand † am 21. November im Alter von 78 Jahren der Cellist Gaetano Brago, ein intimer Freund Rossini's und Verdi's.

Am 22. November † in Davos, 31 Jahre alt, die Wiener Hofopernsängerin Josie von Petru.

Am 24. November † in Bayreuth im 39. Lebensjahre Kammersänger Theodor Bertram (vgl. die „Anmerkungen" dieses Heftes).

Am 24. November † in Leipzig der Verlagsbuchhändler Max Hesse, der Begründer des bekannten Musikverlags, im Alter von 50 Jahren.

Im Augusta-Hospital zu Berlin † am 27. November, 62 Jahre alt, der Königliche Schauspieler Hans Lortzing, das jüngste Kind Albert Lortzings.

In Wien † am 29. November im Alter von 79 Jahren das Ehrenmitglied der Wiener Hofoper, Kammersänger Louis von Bignio.

In Bologna † im Alter von 80 Jahren die Komponistin Carlotta Ferrari, Verfasserin der Oper „Eleonora d'Arborea".

Am 1. Dezember † in Dessau Kammersänger Max Mikorey, der frühere lyrische Tenor der Münchener Hofoper.

EINGESANDT

Wir werden um Aufnahme des Nachstehenden gebeten: Im zweiten Oktoberheft Ihrer geschätzten Halbmonatschrift findet sich eine Besprechung von Aug. Ennas Legende „Mutterliebe“, deren günstige Beurteilung des Werkes sehr erfreulich ist. Nur ist es nicht zutreffend, wenn meiner Übersetzung an einer Stelle mangelhafte Deklamation vorgeworfen wird. Die Abweichung vom Originaltext, die Ihren Kritiker hier stört, wurde von mir absichtlich, im Einverständnis mit dem Verlag, vorgenommen, um die Worte der Musik anzupassen. Somit könnte ich mich zu der vorgeschlagenen Änderung nicht entschließen. München, 1. Dezember 1907.

Emma Kingenfeld

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Soeben erscheint bei Breitkopf & Härtel die deutsche Ausgabe von Albert Schweitzers „J. S. Bach“ mit einer Vorrede des französischen Orgelmeisters Widor. Es ist nicht eine Übersetzung, sondern eine ganz neue Bearbeitung des bekannten französischen Buches. Schweitzer schreibt als praktischer Musiker für den Musiker. Sein Hauptinteresse konzentriert sich auf die Fragen der Wiedergabe der Bachschen Werke, denen drei große Kapitel — „Die Wiedergabe der Orgelwerke“, „Die Wiedergabe der Klavierwerke“, „Die Wiedergabe der Kantaten und Passionen“ — gewidmet sind. In der Vorrede bemerkt er, daß sein Hauptbestreben darauf gerichtet war, so einfach und allgemeinverständlich wie möglich zu schreiben, um jedem Musikliebhaber und Laien Bach nahezubringen. Wir zweifeln nicht daran, daß dem Buche unseres geschätzten Mitarbeiters in den Deutsch redenden Landen derselbe Erfolg beschieden sein wird wie in den romanischen.

Die Edition Peters in Leipzig hat die Herausgabe der vollständigen Peer Gynt-Musik Edvard Grieg's für später in Aussicht genommen.

Der Normal-Harmonium-Noten-Verlag Paul Koeppen, Berlin SW 48 (Vertrieb Breitkopf & Härtel, Leipzig), gibt soeben sein neuestes Verzeichnis heraus, das wieder um ca. 100 Nummern vervollständigt wurde. Es finden sich Namen wie Dr. Kienzl, Prof. Kahn, Prof. Hubay, Kämpf, Bird, Ritter usw. darunter, ein Zeichen, welchen Aufschwung die moderne Harmoniummusik nimmt.

KONZERTE

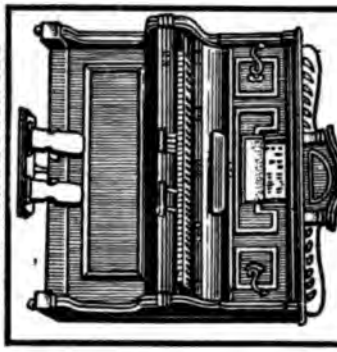
Jean Louis Nicodé's „Gloria“-Symphonie, die Anfang Oktober in Berlin nachhaltigem Interesse begegnete und starken Erfolg hatte, gelangt nun auch mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam am 12. Dezember zur Aufführung. Der Komponist ist eingeladen worden, sein Werk selbst zu dirigieren.

Karl Klingler hat ein neues Violinkonzert vollendet. Es wird in dem zweiten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin, Dirigent Oskar Fried, zur ersten Aufführung gelangen.

SALON-VIRTUOS

ist ein Piano von normaler Beschaffenheit, welches mit den Händen, mit Fußbetrieb oder elektrisch gespielt werden kann. — Dasselbe reproduziert die von Pianisten gespielten Stücke mit allen Nuancen und Wechsel der Tempi

selbsttätig; es ist jedoch dem Musikkenner volle Freiheit gelassen, auch nach seinem eigenen Empfinden Nuancen u. Tempo zu verändern.



FERNSPRECHER No. 3242

Unter anderen Kapazitäten schreibt Herr Prof. Xaver Scharwenka, Berlin, darüber:

„Der von der Firma K. Heilbrunn Söhne in Berlin konstruierte Kunstspielapparat ist von überraschender Wirkung. Er gibt die von Künstlerhand hineingespielten Musikstücke in vollendeter Nachahmung aller dynamischen und agogischen Schattierungen getreu wieder und läßt in der Reproduktion der ohne irgendein manuelles Eingreifen ertönenden Stücke die Eigenart des Spielers genau erkennen.“

Der Spielapparat kann in jedes Piano eingebaut werden.

Um Besichtigung in der Fabrik Keibelstraße 39 wird gebeten.

Filiale Hamburg Kaiser Wilhelmstr. 46

K. Heilbrunn Söhne, Berlin **NO., Keibelstr. 39 d Nähe Alexanderplatz.**

CEFES-EDITION

Violine.

50 Spezial-Studien

für den Lagenwechsel auf der G-Saite

von

Heinz Schmidt-Reinecke

op. 11.

Mk. 1.20 netto.

Bei Voreinsendung des Betrages :: :: portofreie Zusendung :: ::

Ihre Studien, für deren Zusendung ich Ihnen sehr danke, finde ich zweckentsprechend und, in dieser gedrängten Form, als Anhang zur Violintechnik von großem Nutzen, ich werde dieselben meinen Schülern empfehlen als Radikalmittel gegen schwache Finger.

St. Petersburg, 25. 10. 07.

L. v. Auer.

Die freundliche Zusendung Ihrer Spezial-Studien für die G-Saite hat mir große Freude bereitet, bin ich doch fest davon überzeugt, daß meine Schüler, sowie die Ihrigen reiches Material hier wieder gefunden haben, um sich weiter im Studium der linken Hand zu entwickeln.

Genf, 25. 10. 07. **Henri Marteau.**

Ich habe Ihre Studien mit großem Interesse durchgesehen und mich vor allem über unsere Übereinstimmung in geigerischen Angelegenheiten sehr gefreut. Man kann dem Schüler gar nicht genug Stoff bieten zur Aneignung selbständiger Funktionen der Finger der linken Hand und zur Erzielung eines glatten Lagenwechsels. Ich kann Ihre Studien deshalb nur warm empfehlen.

Berlin, 2. 10. 07. **Andr. Moser.**

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Soeben erschien im Verlag Carl Bongard, Strassburg i. E.:

Müller-Brunow

Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des „primären" Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom „Stauprinzip" von **GEORGE ARMIN.** Preis 2 Mk.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

NB. Die II. Auflage von den „Lehrsätzen der autom. Stimmbildung" v. George Armin ist **vergriffen.** Erst Anfang 1908 erscheint die III. Auflage, bedeutend erweitert, unter dem Titel „Das Stauprinzip". **Der Verlag.**

Allen Freunden

E. T. A. HOFFMANNS

sei die ausgezeichnete, reich illustrierte Monographie von

Richard Schaukal

dringend empfohlen.

Preis: 1.50 Mk.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Am 15. Dezember erscheint die

EINBANDDECKE

zum 1. Quartal und der

:: Bilder- ::

Sammelkasten

zum VII. Jahrgang

.. der MUSIK ..

Preis: 1 Mk. bzw. 2.50 Mk.

Durch jede

Buch- u. Musikalienhandlung.

Verlag von Ries & Erler in Berlin W. 15.

Etelka Gerster,
Stimmführer.
Deutsch — Französisch — Italienisch — Englisch.
Preis 6 Mk. no.

Carl Halir.
Neue Tonleiterstudien für Violine.
Preis 7.50 Mk. no.

Alexander Sebald,
Geigentechnik.
kplt. 6 Mk. no., in 3 Heften à 2.50 no.

Robert Zeiler.
Tägliche Skalen-Studien für Violine.
Preis 3 Mk. no.

Berliner
Musikalien-Druckerei
G. m. b. H.
Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg
Wallstrasse 22. Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.
Ausstellungsmedaille d. Musikfachausstellung 1906.

Noten-Schreibpapier
in allen Liniaturen.

A. S. Ball Berlin W 35
Kunstmöbelfabrik
Potsdamerstr. 27a
Hoflieferant S. M. des Kaisers von Oesterreich und Königs von Ungarn
Grand Prix St. Louis 1904 ... Gold. Medaille Dresden 1906

Das schönste Buch für Weihnachten!

Für Kinder von 8—14 Jahren

KINDERWELT

von KIND UND KUNST

Herausgegeben von

Hofrat ALEXANDER KOCH, Darmstadt.

Vier Bände mit mehr als 1200 Illustr., eleg. geb. à **Mk. 6.—**, zusammen **Mk. 20.—**.

Zahllose Anregungen für Eltern

Märchen, poetische Erzählungen und Gedichte, zum großen Teil von Künstlerhand illustriert.
Einführungen in die Schönheiten der Natur mit Wiedergabe einzelner Naturgebilde und schöner Landschaften.
Anleitungen zu Kunstbetrachtungen mit Wiedergabe hervorragender Kunstwerke.
Ein- und mehrfarbige Kunstbeilagen zum Schmuck des Heims.
Bilderbogen.
Neue Tänze, Spiele und Reigen in Wort und Ton.
Amateur- und Künstlerphotographien.
Anregungen zur Körperpflege.
Kinderkleidung und Schmuck.
Ideen für Beschäftigungsspiele und Handarbeiten.
Künstlerische Vorlagen für leichte Handarbeiten.
Neue Spielsachen.
Vorlagen zum Ausmalen und Ausschneiden.
Kinderzimmer und Schulräume.
Anregungen für das Zeichnen und Modellieren.
Puppen und Puppenstuben.
Kasperl-Theater und Theaterstücke für Kinder.
Lieder und Spielreime, Rätsel etc.
Ideen für Schul- und Familienfeste.
Festspiele, Gelegenheitsgedichte.
Kinderzeichnungen, Modellierarbeiten.
Kinderbriefe, Freie Schüleraufsätze.

Einige Urteile:

F. A. v. Kaulbach . . . daß nach meiner unmaßgeblichen Ansicht das Werk ein vortreffliches ist, und daß ich wünsche, es möge dasselbe eine große Verbreitung finden!

Anna Michaelsen-Jessen, Berlin . . . Welch eine Fülle ernster Mühe, guten Geschmacks und wertvoller Anregungen umschließen diese Bände!

Schweiz. Blätter für Knabenhandarbeit, Nr. 11, 1904 . . . Es ist zu wünschen, daß „Kinderwelt" in der Familie sich einbürgere, um ihren veredelnden Einfluß auf das Spiel und die Arbeit des Kindes zu Haus und in der Schule geltend zu machen.

Deutsche Schulzeitung, Nr. 43, 1904 . . . Wir können nicht genug Worte finden zum Lobe dieser Publikation.

Neue Freie Presse, Wien, April 1905 . . . Die Kinder greifen mit Begierde nach diesen Bänden!
Dr. Servaes.

Der Tag, 21. Jan. 1906 . . . Der Reichtum, die Mannigfaltigkeit, der innere Wert des Inhalts, der kein geringer ist, wird erhöht durch eine wahre Überfülle gediegenen Bilderschmucks und durch eine äußere Ausstattung, deren künstlerische Vornehmheit so anmutend wirkt wie die saubere und schmucke Einrichtung eines Haushalts auf den Appetit des geladenen Gastes.
Heinrich Hart.

Verlags-Anstalt Alexander Koch - Darmstadt.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** erschienen folgende erfolgreiche Novitäten:

Hermann Bischoff, Sinfonie in E-dur

Für grosses Orchester. **op. 16.** Partitur netto **Mk. 50.—**, Orchesterstimmen netto **Mk. 60.—**.

Nachdem der Komponist das auf dem Tonkünstlerfest in Essen als Manuskript zuerst aufgeführte Werk einer teilweisen Umarbeitung unterzogen hat, steht dasselbe auf den diesjährigen Programmen folgender Konzertgesellschaften: **Berlin (Nikisch), Boston (Muck), Düsseldorf (Buths), Gotenburg (Hammer), Leipzig (Gewandhaus), München (Kaim-Orchester), Wien (Philharmoniker), Wiesbaden (Afferni).**

... Ein Orchesterkomponist von starker Begabung und natürlich urwüchsiger Frische ist Hermann Bischoff, dessen E-dur Sinfonie grossen Erfolg hatte. **Dresdner Anzeiger** vom 29. Mai 1906 (Friedrich Brandes).

... Das Beste am Abend war jedoch die E-dur Sinfonie von Bischoff, die viel schöne, ungeklügelte, frische Musik enthält, eine aparte, durchaus zeitgemässe Instrumentation aufweist und die Übersichtlichkeit und Gemeinverständlichkeit des Inhaltes ihrer Wirkung auf den Hörer immer sicher sein darf. **Leipziger Neueste Nachrichten** vom 28. Mai 1906.

Hugo Kaun, Drittes Quartett in C-moll

Für zwei Violinen, Viola und Violoncell.

op. 74. Kleine Partitur-Ausgabe in Oktav netto **Mk. 1.20.** Die vier Stimmen **Mk. 10.—**

Dem „Böhmischen Streichquartett" gewidmet.

Die durch „spontanen" Beifall ausgezeichnete Uraufführung fand am 27. November 1907 in Berlin durch das Böhmische Streichquartett statt ... Das in den üblichen vier Sätzen geschriebene Werk bekundet von neuem das ernste Streben des Komponisten nach hohen Zielen und sein meisterliches Können. **Allgemeine Musik-Zeitung 1907 No. 49.**

... Der langsame Mittelsatz mit dem tristanisch (Nachtgesang) angehauchten Anfang und Ende, ebenso das mit graziöser Beweglichkeit aufgebaute Menuett sind schlechthin Kabinettstücke feinen Kammermusikstils und schlagen Töne an, die doch auch in ihrer Wirkung tief gehen und zum Miterleben zwingen.
Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik 1907 No. 49.

... Das Scherzo im Minuett-Rhythmus ist ein kunstvolles und wohlgelungenes Stück Arbeit, die das Publikum gleichfalls mit frischem Beifall entgegennahm. **Signale 1907 No. 65.**

... Die vier Sätze sind mit völliger Beherrschung des Stilistischen geschrieben, kontrapunktisch sorgfältig und sehr wohlklingend gearbeitet. **Berliner Tageblatt 1907 No. 614.**

Joh. Wagenaar, Ouvertüre „Cyrano de Bergerac"

für Orchester.

op. 23. Partitur netto **Mk. 12.—**, Orchesterstimmen netto **Mk. 24.—**. Das Werk wurde bisher in Essen, München, Cincinnati, Utrecht, Haag, Groningen, Amsterdam, Gotenburg, Arnheim, Rotterdam, Dortmund, Dresden, Mannheim und Magdeburg aufgeführt.

... Am meisten interessierte aber eine glänzende, charakteristische Ouvertüre zu Rostands „Cyrano de Bergerac" von Joh. Wagenaar. **Allgem. Musik-Zeitung 1906 No. 39.**

... Diese Partitur bietet recht Erfreuliches, namentlich die heldenhaften, ritterlichen Themen sind frisch erfunden und wirkungsvoll durchgeführt. **Signale 1907 No. 50.**

Felix Woyrsch, Totentanz

Ein Mysterium für Solostimmen, Chor und Orchester.

op. 51. Vollständige Partitur netto **Mk. 100.—**, Orchesterstimmen netto **Mk. 100.—**, Klavier-Partitur in gr. 8° geheftet netto **Mk. 10.—**. Jede der vier Chorstimmen netto **Mk. 2.—** Textbuch netto **30 Pfg.** Erläuterungsschrift von Paul Hielscher netto **20 Pfg.**

Anlässlich der Uraufführung unter Generalmusikdirektor Steinbach im Gürzenich in Köln (Rh). schrieb Dr. Otto Neitzel in No. 15/16 der Signale vom 21. Februar 1906:

... Und so werden denn alle Chorvereine von einiger Leistungsfähigkeit, zum mindesten alle, die Klughardts „Zerstörung Jerusalems" und Tinels „Franciscus" bewältigt haben, wohl tun, ihre Hände nach dem Totentanz auszustrecken, denn dieser steht an künstlerischem Wertgehalt über beiden.

Seitdem gelangte das Mysterium zur Aufführung in Altona, Brieg, Dortmund, Frankfurt a. M., Hagen, Halle (wiederholt), Hannover (wiederholt), M.-Gladbach, Rotterdam (wiederholt), Stuttgart; und ist in Vorbereitung in Breslau, Bremerhaven, Düsseldorf, Essen, Liegnitz, Neustadt (a. d. H.). Für kommende Saison geplant in Brünn, Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Freiburg i. Br., Hamburg, Innsbruck, Kiel, Lübeck, Magdeburg, Leipzig, Milwaukee, Oldenburg, Posen, Luzern, St. Gallen, Zürich.

Die Werke stehen zur Ansicht zu Diensten.

Süddeutsche Monatshefte

Unter Mitwirkung
von
J. Hofmiller, Fr. Naumann, H. Pfitzner, H. Thoma, K. Voll
herausgegeben von P. N. Cossmann.

Soeben erschienen in unsrem Buchverlag:

Memoiren
von
Robert von Hornstein.

„Sie sind, wie schon früher erwähnt, allein wegen der nahen Beziehungen des Verfassers zu Schopenhauer und zu Richard Wagner schon den wichtigsten neueren Selbstbiographien beizuzählen. Die Fülle von unterhaltenden Anekdoten aus dem Kunst- und Theaterleben ganz Deutschlands wie des Auslandes, der liebenswürdige Plauderton des weltgewandten Verfassers werden das Buch, das der Sohn des unvergeßlichen Münchener Komponisten, der Dichter des „Buddha", Dr. Ferdinand Frhr. v. Hornstein, ebenso pietätvoll wie geschickt herausgegeben und mit einem Namenregister versehen hat, zu einem der meistbegehrten des diesjährigen literarischen Weihnachtsmarktes machen. Ein noch nicht reproduziertes Porträt Hornsteins aus den letzten Jahren, von seinem Schwiegersohn Franz v. Lenbach, ist dem hübschen Bande beigegeben." (Münchner Allgemeine Zeitung.)

Broschiert M. 5.—. In Leinenband M. 6.50. In Lederband M. 8.—.

Zur Ansicht durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. München.

ORIGINAL-EINBANDDECKEN ZUR MUSIK

pro Jahrgang 4 Quartalsdecken

I./II. Jahrg.	III. Jahrg.	IV. Jahrg.	V. Jahrg.	VI. Jahrg.
à Mk. 1.25	à Mk. 1.—	à Mk. 1.—	à Mk. 1.—	à Mk. 1.—

Bildersammelkasten

in gleicher eleganter Ausführung pro Jahrgang Mk. 2.50

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Stern'sches Konservatorium

zugleich **Theaterschule für Oper u. Schauspiel**

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: CHARLOTTENBURG, Kantstr. 8/9.

Hauptlehrer: Madame **Blanche Cerelli**, Frau **Lydia Hellm**, Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner**, **Marg. Brieger-Palm**, **Eugen Brieger**, Dr. **Paul Bruns-Molar**, **Nicolaus Rothmühl**, königl. Kammersänger, **Wladyslav Seidemann**, **S. Kilbansky**, **Karl Mayer**, grossherzgl. Kammersänger, **Adolf Schultze**, **E. B. Pasmore.**

G. Bertram, **Theodor Behlmann**, **Severin Eisenberger**, **Günther Freudenberg**, **Bruno Gertatowski**, **Ernst Hoffzimmer**, **Bruno Hinze-Reinhold**, Professor **Martin Krause**, **Emma Koch**, Professor **James Kwast**, **Frieda Kwast-Hodapp**, grossherzogl. Kammervirtuosin, Dr. **Paul Lutzenko**, Professor **G. A. Papendiek**, **Gustav Pohl**, Professor **Philipp Rüfer**, **Th. Schönberger**, Professor **A. Sormann**, Professor **B. B. Taubert**, **Otto Voss**, **Michael von Zadora**, königl. Musikdirektor **W. Harriers-Wippern**, **Leo Kestenberg**, **Rob. Klein**, **Martha Sanvan**, **Clara Krause**, **Paul Oehlschläger**, **Ernst Oszko**, **Carl Stabernack** usw. usw.

Professor **Gustav Hollaender**, **Theodore Spiering**, **Alfred Wittenberg**, Konzertmeister **Fritz Arányi**, Konzertmeister **Max Grünberg**, die königl. Kammermusiker **Willy Hioking** und **Walter Rampelmann**, **W. Kritch**, **Leo Portnoff**, **Clara Schwartz**, **Bruno Siegel** usw. (Violine); **Joseph Malkin**, **Eugen Sandow**, königl. Kammermusiker (Cello); **Bernhard Irrgang**, königl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium); **Fr. Posnitz**, königl. Kammervirtuose (Harfe); **Mr. Cantelon** (chrom. Harfe); Kapellmeister Professor **Arno Kleffel**, Professor **Philipp Rüfer**, Professor **B. B. Taubert**, **Wilhelm Klatte**, **P. Geyer**, **Arthur Willner** (Harmonielehre, Komposition); Dr. **Leopold Schmidt** (Musikgeschichte); Sga. Dr. **Capizzucchi** (Italienisch); Dr. med. **R. Löwenberg** (Physiologie der Stimme) usw usw.

Kapellmeisterschule: Professor **Arno Kleffel.**

Chorschule: Professor **Arno Kleffel.**

Orchesterschule: Professor **Gustav Hollaender**, Konzertmeister **Max Grünberg.**

Bläserschule: Der königl. Kammermusiker **Roessler** (Flöte), **Bundfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** Fagott), **Littmann** (Horn), **Koenigsberg** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).

Kammermusik: Professor **James Kwast**, **Eugen Sandow**, kgl. Kammermusiker, **Gustav Bumke** (Bläser-Ensemble);

Seminar für die Ausbildung zum Lehrberuf: Leiter: Professor **G. A. Papendiek**, **Paul Geyer** (Klavier); **Willy Hioking** (Violine), **W. Seidemann** (Gesang)

Elementar-Klavier- und Violinschule

für Kinder vom 6. Jahre an.

Inspektor: **Gustav Pohl.**

Schauspielschule: Leiter: Professor **Leo Friedrich**; Rezitation: **Eugen Albu.**

Opernschule: Leiter: **Nicolaus Rothmühl**, königl. Kammersänger; Partieen- und Ensemblestudium: Professor **Arno Kleffel**, Kapellmeister **Felix Pinner**, Kapellmeister **P. Antoni**; Correpetition: Kapellmeister **Max Roth.**

Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Komposition bei **Wilhelm Klatte.**

Sonderkurse über **Literaturgeschichte und Ästhetik der Musik:** Musikschriftsteller **J. C. Lusstig.**

Beginn des Schuljahres **1. September**, des Sommersemesters **1. April. Eintritt jederzeit.** Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11–1 Uhr.

VIRGIL-KLAVIERSCHULE

des Stern'schen Konservatoriums

Technikmethode nach **A. K. Virgil.** Direktor: Professor **Gustav Hollaender.**

Charlottenburg, Kantstr. 8/9.

Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Sprechzeit 11—2, 3—6.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART.

Mehr Kunst ins deutsche Haus!

So ertönte in den letzten Jahren der Ruf in zahllosen Artikeln der Tages- und Fachpresse, in Vorträgen und Schriften, die ein künstlerisches Thema behandelten. Der Ruf ist nicht vergeblich erklungen, denn das Interesse und das Verständnis für Kunst und künstlerische Fragen ist in den weitesten Kreisen Deutschlands stetig gewachsen. An die Stelle des Lesens über Kunst und Künstler ist jetzt mehr und mehr das Betrachten der Kunstwerke selbst getreten, und viele der in den letzten Jahren erschienenen künstlerischen Publikationen haben diese Freude am Sehen und Genießen bildender Kunst ganz wesentlich gefördert. Namentlich aber ist dies durch die Sammlung

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben

geschehen, von der bis Weihnachten 1907 nachstehende 11 Bände vorliegen:

1. **Raffael.** 203 Abbildungen. Geb. M. 5.—
2. **Rembrandts Gemälde.** 565 Abbildungen. Geb. M. 10.—
3. **Tizian.** 274 Abbildungen. Geb. M. 7.—
4. **Dürer.** 471 Abbildungen. Geb. M. 10.—
5. **Rubens.** 551 Abbild. Geb. M. 12.—
6. **Velazquez.** 146 Abbild. Geb. M. 6.—
7. **Michelangelo.** 166 Abbild. Geb. M. 6.—
8. **Rembrandts Radierungen.** 402 Abbildungen. Geb. M. 8.—
9. **Schwind.** 1265 Abbild. Geb. M. 15.—
10. **Correggio.** 196 Abbild. Geb. M. 7.—
11. **Donatello.** 277 Abbild. Geb. M. 8.—

In Vorbereitung:

van Dyck — Jan Steen — Holbein — Hals — Rethel — Botticelli — Murillo — Memling u. a.

Dr. A. Dresdner in der Breslauer Zeitung: „Wir erachten den Gedanken, das Werk der größten Künstlerpersönlichkeiten darzustellen und diese Darstellungen für einen mäßigen Preis weiten Kreisen zugänglich zu machen, für einen der nützlichsten und fruchtbarsten unter all den vielen, die im letzten Jahrzehnt in der Kunstliteratur zur Verwirklichung gelangt sind."

Seitenstück zu den Gesamtausgaben der Literatur-Klassiker.

Hausbuch deutscher Kunst.

Ein Familienbilderbuch in 375 Abbildungen.

Zusammengestellt und herausgegeben von **Ed. Engels.** **Gebunden M. 10.—.**

Münchner Neueste Nachrichten: „Es ist eine quellend frische, frohe Stimmung, die uns Blatt für Blatt begleitet bis zum Schlusse. Zu diesem Eindrucke trägt nicht wenig bei, daß ein begleitender Text, abgesehen von der kurzen Einleitung, nicht dazwischengeschaltet ist. Ein Blatt folgt auf das andere, und jedes ist eine vorzügliche Leistung der Reproduktionstechnik. Wer dieses Buch seiner Hausbücherei einverleibt, der darf sich getrost sagen, daß er einen kleinen

Hausschatz von bleibendem Werte

besitzt, der alt und jung immer wieder erfreuen und nicht nur erfreuen, sondern auch fördern wird in dem Verständnisse und dem Genusse echter deutscher Kunst. Der Wert des Buches ist ganz auf Anschauung gegründet: ein überaus richtiges Prinzip."

Verlag von
J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
in Tübingen.

Ein vorzügliches Weihnachtsgeschenk für jed. Verehrer Wagners ist:

Richard Wagners religiöse Weltanschauung.

Von
Professor **Dr. O. Schmiedel**-Eisenach
8. **1907.**

Mk. —.70, geb. Mk. 1.—.
Feine Ausgabe Mk. 1.50.

Dieses Bändchen aus der Sammlung der Religionsgeschichtlichen Volksbücher ist für alle Gebildeten bestimmt, die sich von dem musikalischen Genius Wagners berührt fühlen, ohne bisher ernstlich genug in seine Weltanschauung eingedrungen zu sein, die doch erst den tiefsten Aufschluß über seine Musikdramen gibt.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Empfehlenswerte Chorwerke
von
August Bungert.

Op. 15. Frühlings-Stimmen. Sechs Lieder **für gemischten Chor** im Volkston. Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M.

No. 1. „Es weiß es und rät es doch keiner", von *J. von Eichendorff*. Partitur 60 Pf. Stimmen 60 Pf.

No. 2. Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht", von *L. Uhland*. Partitur 60 Pf. Stimmen 60 Pf.

No. 3. „Die Fenster auf, die Herzen auf!" von *W. G. Müller*. Partitur 60 Pf. Stimmen 80 Pf.

No. 4. „Der Himmel lacht so blau", von *Fr. Ruperti*. Partitur 60 Pf. Stimmen 80 Pf.

No. 5. Ein Gebet: „O du, vor dem die Stürme schweigen", von *E. Geibel*. Partitur 40 Pf. Stimmen 60 Pf.

No. 6. Juchhe! „Wie ist doch die Erde so schön". Partitur 60 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf.

Op. 28. Mondschein-Lieder **für Männerchor**. Partitur 1 M. Stimmen 2 M. 40 Pf.

No. 1. Der Vertraute: „Aller sehr verliebten Seelen", von *H. Seidel*. Partitur 60 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf.

No. 2. Erinnerung: „Wie war die schöne Sommernacht", von *H. Seidel*. Partitur 80 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf.

No. 3. Der Verräter: „Der Mond, das ist ein heimlicher Geselle", von *H. Seidel*. Partitur 60 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf.

Junger Kaufmann,
21 Jahre, sucht per 1. Februar 1908 evtl. früher Stellung bei **Künstler** od. **Künstlerin**, um schriftl. Arbeiten zu erledigen bzw. als **Sekretär**. Offerten unter M. B. 161 an die MUSIK.

An unsere Leser!
Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt bei über ein neues

Konservatorium
vornehmes, kleineres Institut in **Berlin, Westen** seit 16 Jahren bestehend, mit Zweiganstalt, ist besonderer Umstände halber preiswert zu verkaufen. Anfragen unter **K. F. 63** an die Expedition der MUSIK.

Album moderner Lieder
aus dem Verlag von Dr. HEINRICH LEWY, München. Wir können die Anschaffung dieser billigen und hervorragend schön ausgestatteten Sammlung, auch zu Geschenkzwecken, wärmstens empfehlen.

Brigitta Thielemann

Lieder- und Oratorien-Sängerin.
Alt und Mezzo-Sopran.
Stimm-Bildnerin.
Berlin W. 30, Neue Winterfeldtstr. 12.

Schweriner Musikschule

Direktion: Frau Dr. Luise Krause
Vollkommene Ausbildung in allen Fächern der Musik. Anschauungsunterricht.
Seminar zur Ausbildung von Klavierlehrern und -Lehrerinnen. Eintritt jederzeit.
Prospekte kostenlos.
Berlin W. 50, Marburgerstrasse 15d. Fernsprecher: Charlottenburg 8170.

Anna Stephan

(Altistin) Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch
(vormals Leiter des Riemann-Konservatoriums in Stettin)
Berlin W. 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Töchter-Pensionat Froebelschule
Berlin W., Bülowstrasse 82. Fernsprecher VI. 7601.
Ausbildung nach Froebelscher Methode für Kinder-Fräulein, verbunden mit Koch- und Haushaltungs-Institut. Unterricht in Sprachen und Musik. Prospekte kostenfrei.
Direktion: Frau Clara Krohmann.

PAUL ELGERS
Ausbildung im
Violinspiel . . . Kammermusik
Charlottenburg, Bleibtreustrasse 47.

Franz Zimmermann
Gesangliche Ausbildung für Oper und Konzert. Gesunde Tonbildung. Empfohlen durch den Kgl. Hofopernsänger Wilhelm Grüning. Verfasser der Broschüre: Einheitliche Gesangskunst, verlegt bei Josef Singer, Hofverlagsbuchhandlung Strassburg i. E. (1 Mk.)
Berlin SW. Plan-Ufer 30, part.

Gustav Lazarus
Direktor des Prof. Breslaurschen Konservatoriums und Seminars.
Berlin W. 57, Bülowstrasse 2.

Huge Kienzler, Hofopernsänger a. D.
Meisterschule
für Gesang und dramatische Kunst.
Vollkommene Gesangsausbildung bis zur Opern- und Konzertreife. Plastische Bewegungen und Gesichtsausdruck. Bühnenfertige Durcharbeitg. der Repertoire-Partieen.
Eigene Werke
im Verlage H. Schröder Nachf. Berlin W. 50:
1. Sechs Solfeggien mit Vorübungen auf der Grundlage der Intervalle.
2. Moderne Solfeggien zur Vorbereitung des Opernstudiums.
3. Lehrbuch der dramatischen Kunst, mit besonderer Berücksichtigung des Opernstudiums. (Im Erscheinen.)
Berlin W. 50, Passauerstrasse 37a I.
Sprechst.: 3—4 Uhr. Tel.: Charl. 2972.

Ella Schmücker
Konzertsängerin Sopran
Steglitz-Berlin, Belfortstraße 14.

Martha Braun Sopranistin. ◻ Gesangschule. ◻ Ausbildung für Oper und Konzert
BERLIN W 50, Neue Ansbacherstrasse 15.

Musikschriftsteller

von Namen, Doktor der Musikwissenschaften, langjähriger Mitarbeiter der hervorragendsten deutschen Tages- und Fachblätter, seit etlichen Jahren im Auslande tätig, wünscht zum April oder Oktober 1908 geeignete Stellung in Deutschland. Gefl. genaue Offerten unter „M. A. 28“ an die Expedition dieses Blattes erbeten.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen.
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1 a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck
∴ als Fracht- und Eilgut ∴
Empfangnahme und Zustellung
ankommender Reiseeffekten.

Adolf Göllmann
Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Emilie v. Cramer Gesangunterricht Methode Marchesi.
BERLIN, Bayreuther Strasse 27.

„Hanfstaengls Maler-Klassiker“

Die Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas sind das Konversationslexikon der Kunst und sollten in keiner Bibliothek fehlen.

Erschienen sind bis jetzt:

Bd. I. Kgl. Ältere Pinakothek München 2. Aufl. (6.—10. Tausend)
Bd. II. Kgl. Galerie Dresden
Bd. III. National Gallery London
Bd. IV. Rijks-Museum Amsterdam
Bd. V. Kgl. Galerie im Haag und Galerie der Stadt Haarlem
Bd. VI. Kgl. Galerie Cassel

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Illustrierter Prospekt kostenlos und portofrei.

Die Bände, in handlichem Buchformat von 19×27 cm, sind elegant in rot Leinen gebunden und alle auch einzeln zu haben.

Bd. I, II, III, IV u. VI enthalten je etwa 225 fast durchweg ganzseitige Abbildungen in vollendetem Kunstdruck, jeder Band kostet Mk. 12.—

Bd. V enthält 125 ganzseitige Kunstdrucke. Preis Mk. 9.—

Zu Band II schrieb Dr. Hirth, zu Band I und III—VI Univ.-Prof. Dr. Karl Voll eine lichtvolle Einleitung, die in gedrängter Kürze in das herrliche Bildermaterial einführt.

Man wende sich an die nächste Buch- und Kunsthandlung oder unmittelbar an

Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, München

Hanfstaengls künstlerisch ausgestattete Verlagskataloge

sind unerlässlich beim Ankauf künstlerischen Wandschmucks, von Prachtwerken und dergleichen, sie sind aber auch an und für sich interessante Bilderbücher, die man immer wieder zur Hand nimmt.

Der vollständige Verlagskatalog

enthält

Reproduktionen von Gemälden und Skulpturen

(in Silber- und Kohlephotographie, Pigmentdruck, Photogravüre, Aquarelldruck, Aquarellgravüre, Faksimile- und Handaquarell)

Pracht-, Mappenwerke u. Albums

I. Teil: **Moderne Meister**
Über 750 Abbildungen
Preis postfrei: Inland M. 2.—, Ausland M. 2.70

II. Teil: **Galerie-Publikationen**
(Alte Meister)
143 Abbildungen
Preis postfrei: Inland M. 2.—, Ausland M. 2.50

= Gegen vorherige Einsendung des Betrages =

Hanfstaengls Katalog religiöser Bilder

220 Abbildungen
franko gegen Voreinsendung von 60 Pfg.
(Ausland 75 Pfg.)

Hanfstaengls Katalog

über

Landschaften, Seestücke Jagd-, Sport- und Tierbilder

330 Abbildungen
franko gegen Voreinsendung von 1.— M.
(Ausland 1.15 M.)

Hanfstaengls Musik-Kunst-Katalog

100 Abbildungen
franko gegen Voreinsendung von 50 Pfg.
(Ausland 60 Pfg.)

Von

FRANZ HANFSTAENGL, Kunstverlag, MÜNCHEN

NEUE REVUE

HALBMONATSCHRIFT FÜR DAS ÖFFENTLICHE LEBEN · HERAUSGEGEBEN VON JOSEF AD. BONDY UND FRITZ WOLFF

Preis des einzelnen Heftes . . . . . M. 1.00
Abonnement von 1908 an vierteljährlich (6 Hefte) M. 5.50

Die „NEUE REVUE" ist eine völlig unabhängige Zeitschrift, die allen Kulturinteressen u. einem kräftigen politischen Aufschwung des deutschen Volkes im Innern wie nach aussen dienen will.

Inhalt des dritten Heftes:

Generalmajor a. D. C. von Zeppelin, Aus dem Leben des Grafen Ferdinand von Zeppelin.
General Bonnal-Paris, Die deutsche Armee.
Georg Göhler, Richard Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller.
Vizeadmiral z. D. v. Valois, Das Erstarken Japans und die Stellung Deutschlands im fernen Osten.
Victor Fuchs, Kolonialpolitik.
Friedrich Kayssler, Notizen eines Schauspielers.
Fritz Wolff, Akademie.
Christian Morgenstern, Monte Testaccio.
Josef Adolf Bondy, Drei Theaterabende.
Georg Hermann, Henriette Jacoby. (Jettchen Geberts Ehegeschichte. Roman. Fortsetzung.)
Rundschau: Plute, Finanzpolitische Rundschau. — Heine, Blockpolitik in Österreich. — Ignotus, Langsam-Schnellzüge in Österreich. — „Man kapituliert". — Ein gesuchtes Missverständnis. — Revue der Revuen.

Der Umschlag nach einem Entwurf von Prof. **Bruno Paul.**

Verlag und Expedition der Neuen Revue, G. m. b. H., Berlin NW., Dorotheenstr. 32.

Für Liederkomponisten!

Soeben erschien

das **30. Tausend** von

144 der schönsten Gedichte des Meisters.

Leicht gebunden

für **2** Mark.

Durch jede Buchhandlung oder vom Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Schule für Lautenspiel und Kunstgesang

Schmid-Kayser, BERLIN W. 50, Spichernstrasse 7.

Musikinstrumente

für Orchester, Schulen, Haus

Grosses Lager guter alter Geigen. — Preisliste frei. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London

Mozart-Saal

Donnerstag, den 5. Dezember 8 Uhr abends:
Auf vielseitiges Verlangen Konzert von

MISCHA ELMAN

(Violine)

Karten Mk. 5, 3, 2, 1 bei Bote & Bock, Wertheim und Stahl.

Beethovensaal

Montag, 16. Dezember, 8 Uhr:
Liederabend von

Sydney Biden

Prog.: Lieder von **Schubert, Cornelius, F. Fleck, H. Wolf** u. **Th. Streicher.**

Kart. 4, 3, 2, 1 Mk. Bote & Bock u. Wertheim.

In unserem Verlage erschien

= 2 Lieder =

von

Sigurd Lie

für Streichorchester gesetzt von Kapellmeister **Johan Halvorsen.**

Partitur Mk. 1.25, Stimmen Mk. 1.75.

Brödrene Hals - Kristiania.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die besten Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Coulante Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

Akademie für Musik JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.

nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Anna von Gabain

Pianistin.

Schülerin von Teresa Carreño,

München, Schellingstr. 18, I/I.

Konzert u. Unterricht.

Konzertvertretung: Hugo Sander, Leipzig.

Willy Deckert

Violoncell-Virtuose

Berlin-Charlottenburg,

Kantstrasse 122.

Gustav Borchers' Seminar für Gesanglehrer

(gegründet 1898) **in Leipzig** (gegründet 1898)

Für Chordirigenten (Kantoren), Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen:

Ferienkursus vom 15. Juli—3. Aug. 1907. — Winterkursus vom 7. Okt.—21. Dez. 1907.

Lehrkräfte: Die Univers.-Prof. Dr. Barth (Stimmphysiologie), Dr. Prüfer (Geschichte des a capella-Gesangs), Dr. Schering (Ästhetik), Eitz (Didaktik), Dr. Sannemann (Geschichte des Schulges.), Borchers (Kunstgesangstheorie und Praxis). Prospekte durch Oberlehrer Gustav Borchers, Hohe Strasse 49.

Violin-Unterricht

wird gewissenh. ert. an Anfänger u. Vorgeschrittene, Methode Petri. Anfrag. unter T. J. 495 an Invalidendank, Dresden.

Weihnachtsgeschenke!

Richard Wagner

Bayreuther Briefe

2. Auflage

in Leinenband . . **M. 6.—.**
in Halbfranzband **M. 7.—.**

Unentbehrlich für die Kenntnis der Geschichte des „werdenden Bayreuths".

Ernst Decsey

Hugo Wolf-Biographie

4 Bände à M. 3.50.
auch in einem Prachtband für . . . **M. 14.—.**

Unentbehrlich für die Kenntnis von Wolfs schicksalsreichem Leben und seiner Kunst.

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin

Saal Bechstein: 28. Dezbr.: **John H. Powell** (Klav.). 30. Dezbr.: **J. von Raatz-Brockmann** (Ges.). — 2. Jan.: **Dr. James Simon** (Klav.). 3. Jan.: **Martha Schmidt** (Klav.). 4. Jan.: **Bernecker-Abend.** 5. Jan.: **Robert Spörry** V, mittags 12 Uhr; **Orobio de Castro** (Vcllo.), abends 7½ Uhr. 6. Jan.: **Karl Götz** (Ges.) II. 7. Jan.: **Marie Antoniette Aussenac** (Klav.). 8. Jan.: **Anton Foerster** II. 9. Jan.: **Hugo Heydenbluth** (Tenor). 10. Jan.: **Gerty Schmidt** (Ges.). 11. Jan.: **Paul Lutzenko** (Klav.).

Beethoven-Saal: 27. Dezbr.: **Henry Hadley** (Dir.) Komp. m. Orch. 28. Dezbr.: **Max Orobio de Castro** (Vcllo.) m. Orch. 30. Dezbr.: **Martinus Sieveking** (Klav.). — 2. Jan.: **José Vianna da Motta** m. Orch. 3. Jan.: **Ferruccio Busoni** m. Orch. 4. Jan.: **Böhmisches Streich-Quartett.** 6. Jan.: **Maikki Järnefelt** (Ges.). 7. Jan.: **Florizel von Reuter** (Viol.) II. 8. Jan.: **Therese u. Artur Schnabel.** 9. Jan.: **Dimitry Achscharumoff** (Dir. m. Orch.). 11. Jan.: **M. Malatesta** (Klav.) m. Orch.

Singakademie: 28. Dezbr.: **Johannes Messchaert.** 30. Dezbr.: **George Armin** (Rec.). — 2. Jan.: **Desider Josef Vecsei** (Klav.) m. Orch. 3. Jan.: **Dr. Fery Lulek** (Ges.). 4. Jan.: **Leo Kastenberg** (Klav.) m. Orch. 6. Jan.: **Margarethe Gille** (Klav.) u. **Hildegard Stelle** (Ges.). 7. Jan.: **Waldemar Meyer-Quartett** IV. 8. Jan.: **Georg Bertram** (Klav.). 9. Jan.: **Eugenie Steltz** (Vcllo.). 11. Jan.: **Zajic-Grünfeld** II.

Philharmonie: 29. Dezbr.: **Philharm. Frauen-Verein** (m. Orch.).

Klindworth-Scharwenka-Saal: 7. Jan.: **Clara Hoppe** (Komp.).

Theatersaal der Hochschule: 11. Jan.: **Dr. W. v. Grigorowitsch-Barsky** (Klav.).

Jetzt ist die Zeit da zur Anschaffung des

WAGNER-KALENDERS FÜR 1908

Herausgegeben von der MUSIK

Der Vorrat ist nur noch gering, die Luxusausgabe ist bereits vergriffen.

Geheftet 1 Mk., gebunden 2 Mk.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Für die Inserate Schuster & Loeffler, Berlin. XX Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER KRONPRINZESSIN VON SCHWEDEN UND NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL).

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall, London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6.	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinen Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfasste, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tourneen zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen vorzuziehen ist, das den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma Bechstein ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei den anderen Fabrikaten nur vereinzelt vorkommen. Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann und die sich jeder Spielweise anpassen. Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfärbungen.